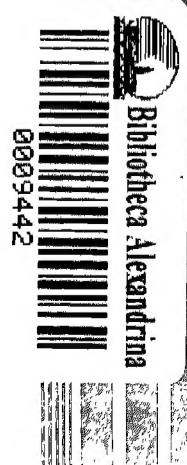


الدكتورة / مى يوسف خليف

الشعر النسائى فى أدبنا القديم

مكتبة غريب



8:
0:

الشعر النسائي فى أدينا القديم

تأليف

الدكتورة مى يوسف خليف
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر
مكتبة تحريب
٣٠١ شارع لامل مدنى (المنجاة)
تلفون ٩٠٢١٠٧

الفهرس

٥	مقدمة.
١٣	الفصل الأول
١٣	المرأة العربية وحركة الشعر
١٦	١ - الاستنشاد والسماع
٣٤	٢ - الإبداع والحوار الشعري
٤٥	الفصل الثاني
		محاولات تصنيف الشعر النسائي :
٤٧	١ - تصنيف كمي
٥٣	٢ - تصنيف طبقي
٥٦	٣ - تصنيف فني
٦١	الفصل الثالث
٦١	المشاركة والمواقف
٦٣	١ - في شعر السياسة
٧٦	٢ - في الحروب وشعر الحماسة
٨٣	٣ - في المدارس الشعرية
٩١	الفصل الرابع
٩١	عناصر الإبداع ومقومات التجربة
٩٣	١ - طبيعة عاطفة الشاعرة
٩٤	٢ - النموذج الرثائي
١٠٦	٣ - التجربة الهجائية
١١٣	٤ - الأنا والمديح
١٢٣	٥ - تجارب الحنين
١٣١	٦ - تجارب أخرى (المجون ، الزهد ، الحكم)

الصفحة	الموضوع
١٤٩	الفصل الخامس :
١٤٩	أساليب الأداء والمعالجة
١٥١	١ - الشكل
١٥٨	٢ - الصورة
١٦٦	٣ - اللغة والأسلوب
١٧٧	الفصل السادس
١٧٧	التشابه والتمييز
١٧٩	١ - التشابه
١٩٣	٢ - التمييز
٢١٠	خاتمة
٢١٩	مصادر ومراجع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

تعددت الدراسات الأدبية التي شغلت بدراسة المرأة العربية ، ودورها في حياة العربي بعامه ، وفي حياة الشاعر بصفة خاصة . وبدت صورة المرأة - في معظم الأحوال - مطروحة كموضوع يُشغل به الرجل ، فيكون لديه مصدر إلهام شعري ، أو عنصرا حماسيا له في ميادين الفروسية والقتال . وبقي الجانب الآخر ، أو الجوانب الأخرى ، في شعر المرأة وكأنها توارت في منطقة الظل ، وكأنها كم مهمل إلا في حدود الإطار الأول . فإذا ماورد الإطار الثاني بدت النظرة فيه خاطفة وسريعة ، وبدت الدراسة فيه قليلة ونادرة ، فإن وجدت ، فكأنها بدت على استحياء شديد ، لا يسمح لصاحبها بدرس أدبي متأن طويل ، وكان الأمر لا يتجاوز أن يكون مجرد عجالة درس أدبي تكتمل من خلاله لوحة شعرنا القديم فحسب .

فإذا ما قصد الباحث إلى استقصاء صورته ، أو استقراء جاد لما هو بصدد من اتجاهاته أو مواقف شعرائه ، بدا الأمر مختلفا تماما . ولعل من نوافل القول هنا أن نتوقف لنؤكد كثرة الدراسات الأدبية الموجودة بين أيدينا حول الشعر وظواهره الفنية من ناحية ، وحول الشعراء الأعلام ودورهم في التأصيل لها من ناحية ثانية ، مع اختلاف - لا بد منه - في قياس رؤية هؤلاء الأعلام ، سواء على مستوى كثرة الانتاج الشعري لدى الواحد منهم ، أو من خلال معايير أخرى ترتبط بالقدرة على الإطالة في نظم القصيدة ، أو التفوق في موضوع شعري منها بعينه ، أو غير ذلك من الرؤى التي بقي لنا منها رصيد كشفته الدراسات الكثيرة حول الشعراء الأمراء في كل عصور أدبنا القديم ، ممن تهيأت لهم فرص الإمارة في فن الشعر على ألسنة المصنفين من أصحاب الطبقات ، أو غيرهم من نقادنا القدامى على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مدارسهم النقدية .

وبقيت منطقة الظل حافلة بزحام هائل من شعرائنا المغمورين أولئك الذين شغلوا ببايقاع حياتهم اليومية ، وطمغت عليهم مشكلاتها ، وازدحم وجدانهم بمتاعب العيش

وضجيج الحياة ، مما حجبهم - أو ساهم في حجبهم - عن بلاط الخلفاء ؛ أو أعجزهم عن تبوؤ مكانة مرموقة لديهم ، فكانوا أشد انجذابا إلى الإطار الجماهيري ، حتى سقطوا أو كادوا يسقطون في ميزان النقد ، وهبط نصيبهم - إلى حد بعيد وواضح - في حجم الدراسات الأدبية بعامة . وهو موقف نراه واضحا فيما يتعلق بشعر النساء بصفة خاصة إلا مابقى بين أيدينا من دراسات ليست كثيرة حوله ، تكرر وقوف بعضها عنده كفصل من فصول كتاب ، أو باب من أبواب دراسة ، أو مبحث صغير جزئي ضمن بحث أدبي ، أو اتجاه أدبي ضمن اتجاهات متنوعة في عصر من عصور أدبنا القديم ، أو مجرد محاولة لجمع كم من هذا الشعر في فترة تاريخية بعينها ، ومن هنا كان هذا الشعر يترأى لنا دائما في منطقة الظل ، فإن أراد تجاوزها فعلى استحياء شديد ، وإن دُرس ففي إيجاز غير مقبول في معظم الأحيان .

ولانريد أن نتهاذى في إطلاق الدعوى ، أو توجيه الاتهامات ، إذ لا يليق بالدراسات الجادة أن يستغرقها مثل هذا الادعاء ، بقدر ما يجب أن نتوقف عليه من صور الاستقصاء والاستقراء ، والتوقف عند الاحكام وقفة تأن وتأمل ، تطرحها علينا تلك الجوانب الأخرى التي شغلت بدراسة شعر المرأة في إطار دراسات متخصصة نهض بجانب منها الدكتور أحمد الحوفي والدكتور على الهاشمي والاستاذ سليم التنير ، وما يسير على مناهج هذه الدراسات من أبحاث أخرى شغلها إبداع المرأة في عالم الشعر ، فدرست فيه جوانب كثيرة في نفس الوقت الذي تركت فيه أيضا جوانب أخرى متعددة تظل جديرة بأن تكون موضوعا لهذه الدراسة التي ترمى إلى تناول الجانب الفني في شعر المرأة ، بعد تأمل دورها في حركة الشعر بوجه عام .

وهنا نتجاوز مرحلة التوقف عند دور المرأة في شعر الشعراء ، لتأمل موقفها كشاعرة وجدت لها مكانا بارزا في مصادر قديمة ، حاولت الترجمة لها أو حرصت على التوقف عند أخبارها ، على ذلك النحو الذي نجده عند أبي الفرج الأصفهاني ، أو ابن قتيبة ، أو ابن الأثير ، أو المرزباني ، أو ابن سلام ، أو غير هؤلاء ممن أفسحوا لها مجالا رحبا يتناقض - إلى حد بعيد - مع إعراض أصحاب المختارات الشعرية عن جمع شعر النساء ، أو الاكتفاء بإدراجه ضمن هذه المختارات . بل ظلت الصورة واردة على ندرة شديدة ، تحكيها لنا اختيارات الفضل الضبي ، والأصمعي ، وأبي زيد القرشي ، إذا أضفنا إلى ذلك اختفاءها التام من المعلقات كشاهد آخر على هذا الغبن الذي أصابها .

ومن هنا تنوعت المواقف ، وتعارضت الآراء إزاء دراسة شعر المرأة أو القصد إلى العناية به ، على ذلك النحو الذي فاز به شعر الرجل ، وبهذا ظل شعرها - في معظمه - مجالا

بكرًا يحتاج إلى درس أدبي طويل يقوم عليه ، ويحلل ظواهره ، ويكشف عن سماته الفنية ، ويتناول ما وراء هذا وذاك من دوافع متميزة أسهمت في توجيه حركته ونمو اتجاهاته .

ومن هنا كنت أرجح اعتماد المدخل الفني أساسًا لدراسة شعر المرأة ، لعله يفتح بذلك أمامنا مجالات أكثر رحابة ، لا تنتهي إلى مجرد تكرير ما رصده السابقون في هذا الجانب ، فهذا لا يكفي ولا يحسن ، فمن الأفضل أن تضيف إليه قيمة جديدة يجب استكشافها من خلال الاستعانة الضرورية بما ورد في الدراسات السابقة من أخبار النساء ، أو حوارات حول أعلام النساء ، أو تصانيف أدبية حول طوائف النساء ، أو محاولات لتحليل دورهن في مجالات الغناء ومجالس الطرب والمنادمة على طريقة دور القيان ، أو رسائل القيان ، أو منطقة الاستنشاد للشعراء ، أو حتى المشاركة في مجالسهم ، أو اصطناع ضروب من المناظرات والمساجلات معهم ، أو الخوض في مناطق المطارحات الشعرية والارتجال تحديًا للرجال ، أو حتى في رصد أشعار النساء ، أو تصنيفاتها على نسق أبواب شعرنا القديم وموضوعاته المتعددة . لتبقى أمامنا بعد هذا كله الحاجة ملحة إلى استكمال هذا الدرس الأدبي بموقف تحليلي ، هو في جوهره محاولة جادة للكشف عن نفسية المرأة من واقع شعرها ، أو- بعبارة أخرى- عن طبيعة علاقة المرأة بعالمها. تأثرا وتأثيرا ، أخذًا وعطاءً ، جدلاً وتفاعلاً مستمرين ، راحا ينعكسان- بالضرورة- فيما نظمته من قصائد أو مقطوعات أو أراجيز ، أو حتى أبيات متناثرة ترصد فيها خواطرها وأشجانها .

ولعل الرؤية المبدئية لهذا الشعر تطلع علينا بمقياس مزدوج تحكمه أولاً تلك الموضوعات التي نظمت فيها المرأة شعرها ، اختيارًا لما يتناسب منها مع عالمها الخاص والعام ، وتحكمه ثانياً تلك الظواهر الفنية التي خلعتها المرأة على شعرها اتساقًا مع موقف بنات جنسها ممن عبرت عنهن ، فبدت هذه الظواهر قاسمًا مشتركًا بين شعر النساء من ناحية ، ومثلة للسفات الفارقة بين شعرهن وشعر الرجال في نفس الفترات التاريخية ، ومن واقع نفس الظروف البيئية من ناحية أخرى .

على أن الحديث عن الأدب النسائي هنا ليس جديدًا على إطلاقه ، ولا هو مجالًا لدعوى الابتكار أو التجديد بها لم يأت به الأوائل ، ولكنه يظل بمثابة إعادة طرح ومعالجة لرؤية الأوائل حوله ، وهو- في صورته الدقيقة- جهد متواضع حول بقعة ظلت غائبة ، أو - بمعنى أدق- غامضة وغائمة في عالم الدراسات الأدبية ، وبها تستكمل الأحاديث ، وحوها تتبلور الرؤى وتتحدد الحوارات في تحليل بلاغات النساء ، أو رصد دورهن في حركة الشعر المطردة ، ليظل هذا الدرس- كما أمل- بمثابة امتداد طيب لتلك المادة المرصودة- أو المدروسة- من قبل ، فربما كان تبني قضية الفن في شعر المرأة في أدبنا القديم أمرًا جديرًا

بأن نفتح ملفه من جديد ، وأن نسلط عليه أضواء بحثية من حين إلى آخر ، ليظل على تجده وأهميته ، وأن نتجاوز التوقف عند أعلام النساء ، وكأن شعرنا القديم لا يحفل إلا بالنساء أو ليلى الأخيلىة . فلدينا عدد كبير من النساء الشاعرات في كل فترة تاريخية على حدة ، وكأني بهن يزاحمن الرجال في نظم الشعر ، ليرتكز هذا الرصيد الفني الطيب الذي يتجلى في إبداعاتهن حتى عند غير المشهورات اللائي شغلت بهن الدراسات الأدبية فأفردت لهن دراسات كثيرة أسقطت الباقيات في غياهب النسيان ، إلا لمن قدر له أن يتعامل مع مصادرنا القديمة ليطلع على تلك المواد الفنية الخصبه التي أفرزتها قرائح الشاعرات في مختلف عصور حركتنا الأدبية .

فإذا جاز لنا أن نحدد ملامح هذه الدراسة وأبعاد مجالاتها ، ففي تصوري أنها تطمح إلى استكشاف المجالات المشتركة في حركة الشعر بين الرجل والمرأة ، وذلك على مستوى الإدراك العام لمظاهر التشابه ، أو تأمل أنماط الاختلاف ، أو محاولة التعليل لهذا أو ذاك من واقع الدرس التاريخي أو الأدبي . كما أنها محاولة للسعي وراء الجوانب الفنية التي يمكن من خلالها استكناه طبيعة القصيدة العربية حين تتحول إلى نموذج من نماذج الأدب النسائي الذي تحكمه ظواهر فنية متميزة على مستوى التصوير واللغة والصياغة ، مع بحث مفصل حول الجوانب الفكرية ومحاولة تحليل طبيعة المستويات المعرفية للمرأة من خلال استجلاء هذه الظواهر ، وتأمل أبعاد ماوراءها من دلالات .

ثم هي محاولة لتتبع عالم المرأة من خلال شعرها ، وسعي للغوص في أعماق هذا العالم بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والإبداعية ، من خلال رصد حركة الفن ، وتحليل أساليب الصياغة الجمالية ، ومن هنا كان تصوري لهذه الدراسة حتى لا تتحول إلى عمل إحصائي جاف يستهدف الرصد الكامل ، أو يتوقف عند حدود الجمع التام لأشعار النساء ، بقدر ماتريد الخروج من هذا الموقف الذي يضعف فيه الدرس الفني ، لتتناول ماوراء ذلك من درس فني يتأمل منتخبات تنتقى من شعر النساء ، لتعرضه على مقاييس الدراسة الفنية بما يكفي لرصد ظواهره وتحليل جوانبها طبقاً لأي من هذه المقاييس .

فهى دراسة تظل قائمة في إطار منطقة الاعتداد بما سبقها من دراسات راحت تفيد منها ، وتسجل حق هذه الإفادة ، سواء حول فهم عالم المرأة ، أو مادار حوله من تراجم لكثير من الشاعرات ، أو المحاولات المتنوعة لجمع شعر النساء ، لتبقى في النهاية رهنا بهذا الموقف الفني من كل جوانبه ، ومن خلال كل أبعاده .

وربما ظهرت لدينا هنا مشكلة حول تحديد طبيعة المساحة الزمانية والمكانية التي تحيط بهذا البحث ، فكيف يتناول دراسة لشعر المرأة في شرائح أدبنا القديم دون تحديد لفترة

تاريخية معينة ، أو لبيئة مكانية محددة على نحو ما اعتدنا في دراساتنا الأدبية ، سواء لشعرائنا أو للظواهر الفنية في شعر فئات - أو فئة - منهم .

ولعلها فرصة لطرح المبرر الذي حدا بي إلى طرح الموضوع في إطار هذا الاتساع الزماني والمكاني ، قصداً إلى استكشاف رؤية كلية لشعر المرأة من حيث هو قضية أدبية ، أو باعتباره موقفاً فنياً له نسيج متميز وأنسقة خاصة ، تجمع بين شاعراته على وجه التغليب . وهنا تظل تلك السمات الجامعة سائدة على مدار الفترات التاريخية المختلفة ، أو حتى البيئات المتعددة ، فالمرأة في المشرق والمغرب هي المرأة ، عنصر له تمايزه وملامحه وسمته الخاص ، وتبقى بعد ذلك السمات الفارقة بينها هنا أو هناك . داخله ضمن قواعد التطور التي تحكم حركة مجتمعاتها بوجه عام ، وهي تسير - آنذاك - ضمن الأطر الاجتماعية التي يمكن معالجتها من خلال أي درس أدبي عام لأي من الظواهر الأدبية ، أو لفئة من الشعراء ، أو لموقف من المواقف الفنية .

من هنا يبدو التحرك البيئي بمدلوليه الزماني والمكاني رهنا برصد ملامح التشابه ، أو استكشاف مناطق التباعد على مستوى السمات الفنية ، تلك التي تظل المرأة محورا للجمع بينها ، وأيضاً عندما تظهر السمات الفارقة بما يكفي لرصدها وتأملها ، ويلزم عندئذ التعليل لها ومحاولة استقرار جوانبها واستقصاء أبعادها .

وبدا يبدو اتساع الرقعة الزمانية والمكانية أمراً واضحاً ومفهوماً لا يضير البحث بقدر ما يفيد ، حتى يمكن احتواء جوانب القضية وتكوين فكرة متكاملة حول ظواهر شعر النساء التي تغلبت على التعدد البيئي ، وتجاوزت الحواجز الزمانية بين شاعرة وأخرى ، متجاوزة بذلك أيضاً ظاهرة التخصص التي شاعت أحياناً في أشعار الرجال .

ومن هنا تتراءى لنا منهجية البحث من خلال هذه الأنسقة : أولاً تناول مواقف المرأة الشاعرة من حركة الأدب حولها ، وهي مواقف تتبادل عليها صور مختلفة ، وتدور في أكثر من محور من محاورها ، ابتداءً من فهمها الواعي ، ووعيتها النقدي بحركة القصيدة ، إلى إصرارها على اقتحام عالم الشعراء ابتداءً في ذلك من استماعها إلى الشعر إلى استنشادها إياه ، بما يكشف عن إدراك بين لقيمه الجمالية ، إلى ما وراء ذلك من صور الأداء الاجتماعي أو الحكمي التي يرصدها .

بل إنها تتجاوز هذا المستوى حين تتعمق نظرتها الأدبية الفاحصة حدود ما تسمعه ، أو عالم ما تستنشده ، فإذا هي تفتح عالم النقاد لتصدر أحكامها التي قد تختلف قيمتها ، حين نراها موزعة بين الانطباع والموضوعية ، بل قد تبعد بها كثيراً عن المنهجية النقدية .

ومع هذا تظل علامة دالة ومؤشرا خطيرا حول دور المرأة الشاعرة في فهم ماتتلقاء وماتسمعه . لتظل هذه العلامة مؤشرا عميقا إلى صدورها في شعرها عن فهم مؤكد لما هي بصدد من نماذج الإبداع والابتكار في إطار نظرية الشعر التي تعرف منه ماهيته وطبيعته ، فكأنها تعرف طبيعة ماتبدعه ، وتمتلك أدواته وتعنى تماما وظائف هذا الضرب من ضروب الإبداع .

ومن ثم كان التدرج في معالجة الفصل الأول من هذا الكتاب حول توزيع موقف المرأة العربية من حركة الشعر استنشادا وسماعا ، ثم نقدا وحكما ، ثم إبداعاً ونظماً ومعالجة وتصويراً .

ثم تعرف الدراسة طريقها عبر التوقف عند شاعرات عربيات على مستوى درجات الانتماء بمستوياته المختلفة ، الأمر الذى يحتاج إلى عدة تصانيف يمكن أن تفيدنا في تحديد ملامح الطبيعة النوعية لشعر المرأة ، من حيث هو رد فعل لتلك الصور من الانتماء ، وهى تصانيف تتنوع بين صورها الاجتماعية والفنية ، ذلك أن شعر المرأة الأرسقراطية لا بد أن يختلف - وهذا بدهى - في أشياء كثيرة عن شعر الجارية مثلا ، وهو المنطق الذى يقابلنا عند الشعراء من الرجال إذا ماتذكرنا صبيحة ابن الرومى حين سئل عن تشبيهات ابن المعتز فقال : واغوشاه ! إن الرجل إنما يصف ماعون بيته . وكان الرجل يسلم بضرورة هذا المنطق الطبقي الذى ينعكس - أول ما ينعكس - فى الصياغة الشعرية ، ومن هنا رأيت أن تنتهى هذه التصانيف إلى دراسة شعر الأميرات ، وتحليل سماته الفنية المميزة له ، لينطلق البحث من إساها ، إلى معالجات أخرى لشعر بقية الطبقات من حرائر وجوار ومغنيات . ثم ليأخذ سبيله بعد ذلك فى اتجاه آخر يغلب عليه الجانب الفنى توزيعا بين منطق الكم الذى نراه مترجما فى ندرة دواوين الشاعرات من النساء ، وبين ماتناثر منه فى كتب المختارات الأدبية ، وهو منطق يبدو ضروريا ، لا لتوزيع طبقات الشاعرات فحسب ، بل لكشف تلك الجوانب التى تطلع علينا بها الدراسة من خلال تحليل الكثير أو القلة لدى هذه الشاعرة أو تلك ، إذ ربما كان للانتماء الطبقي أيضا دوره فى هذا التصنيف الكمي الذى يأتى خطوة أخرى للوصول إلى التوصيف الفنى لإبداع الشاعرات . وعندئذ تفرض المقاييس النقدية نفسها فى إطار من الفهم والإدراك المتأني لطبائع شعر النساء ، وماغلب عليه من سمات فنية تسمح لنا بتوزيع شاعراته إلى مشهورات ينافس الرجال فى الإبداع ، وأخريات ظل شعرهن فى مكانته المتواضعة التى عجز عن تجاوزها .

وفى فصل تال تتوقف الدراسة عند حدود المشاركات النسائية فى حركة التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى معا ، إذ تلقانا تلك الإسهامات الهامة التى يمكن تلمسها من خلال أشعار النساء فى إطار الشعر السياسى ، بل نجد منها نماذج فذة فى شعر الحروب

والحماسات ، وإسهامات أخرى متنوعة في ميادين القتال . فإذا ماطلع علينا ميدان الأدب وجدنا مدارس شعرية نعرفها في شعر الرجال تنعكس آثارها في أشعار النساء ، بل تزدهم بالنساء الشاعرات ، فإذا بالنشأة ترك آثارها واضحة جلية في هذه الأنماط من الإبداع ، وإذا نحن أمام مدارس شعرية تعكس آثارها في شعر المرأة بوجه عام .

وانتقالا من هذه المشاركات ، وتجاوزا لتلك المواقف تتراءى لنا بإلحاح شديد ضرورة الدراسة الفنية لشعر النساء ، في إطار من التأمل لعناصر الإبداع ، وتحليل مقومات الفن الشعري على النحو الذي يجب معالجته من خلال تفصيل طبائع التجارب ، ومحاولات ربطها بآهية الشعر ، وفهم المرأة الشاعرة له ، إلى رؤية عنصر الخيال وبيان دوره في تصوير التجربة ، وكيف توزع بين الإبداع التصويري والتقريرى ، أو في إطار الجمع بين الأسلوبين متجاورين في القصيدة ، ثم طبيعة المعالجة الأسلوبية بما تتسم به من عموم الأداء ، على نحو مانعرفه لدى شعرائنا في إطار القاسم المشترك الذى يسود بينهم في المعانى والألفاظ والصور ، أو مايتجاوز ذلك من سمات خاصة تظل مرتبطة بشخصية الشاعرة مميزة لها بين بنات جنسها وأبناء جيلها على السواء .

وفي ظنى أن مثل هذه الدراسة لاينبغي أن تهمل ماتستكشفه من حوار شعري للمرأة إزاء عالم الرجل ، وهو أمر يبدو على قدر من الأهمية للتعرف على المجالات التى وظفتها الشاعرة العربية في محاولة رصد موقفها بين الصراحة والتلميح ، أو محاولات إخفاء التجارب وتعميتها ، وهى أمور عكستها القصيدة النسائية في ألوان من الرثاء ، أو صور من الشكوى الشعرية ، وأنماط من التحدى للرجل ، وصور من المساجلات الشعرية التى تعمق هذه الرؤية وتكشف أبعادها .

ويبقى لتتويج هذا الدرس أن نتأمل أمرين أساسيين :

الأول : يتوقف عند القواسم المشتركة بين شعر المرأة وشعر الرجل من خلال أداء النص الشعري نفسه ، أو من خلال تحليله بناء على تمريره عبر الخطوات السابقة في منهج الدراسة ، إذ يظل القاسم المشترك هنا أساساً لمناقشة قضية التشابه بين شعر الرجال والنساء على مستوى الموضوعات الشعرية المطروحة هنا أو هناك ، وهو أمر يتطلب حديثا تقليديا حول موضوعات الشعر الموروثة المتعارف عليها ، واستمرارية التعامل مع هذه الموضوعات على مستوى العصور الأدبية المختلفة من ناحية ، ثم على مستوى الشعراء جميعا سواء في ذلك المشهورون أو المغمورون من ناحية ثانية ، وأخيرا على مستوى الإبداع في عالم الشعراء والشاعرات على السواء من ناحية ثالثة .

والثانى : يظل معلقا بطبيعة الخلاص من أزمة هذا التشابه إذا ما وجدت صورا للتميز تكفى لكشف الحقائق حول شعر المرأة على مستوى الموضوعات التى انفرد بها شعرها ، ثم على مستوى أساليب المعالجة الفنية التى تضع أمامنا رصيذا متميزا من الشعر النسائى له سياته وملاحظه الخاصة .

على أن مافى هذه المشكلات من حوار قد يقودنا إلى نتائج من الطبيعى أن نتركها إلى نهاية الكتاب ، حتى يمكن استقصاؤها ورصدها فى موضعها الطبيعى بعد فصول الدراسة .

وتظل مصادر هذا البحث رهنا بما رصدته مصادرنا القديمة من أشعار النساء سواء ما جمع منها فى دواوين الشاعرات ، أو ما عرض منها فى المختارات الشعرية حول شعر النساء بصفة خاصة على طريقة المرزبانى فى « أشعار النساء » ، أو السيوطى فى « مجالس النساء » أو غير ذلك من أخبار وردت فى فصول مستقلة حول النساء المشهورات عامة ، أو الشاعرات منهن بصفة خاصة . كما تظل هذه الدراسة بمثابة امتداد لما نهض به بعض باحثينا من حوار أدبى حول شعر المرأة ، وهو ما يحسن تركه الآن ليأتى فى موضعه فى آخر الكتاب بين ثبت المصادر والمراجع ، ومن خلال ما يظهر منه فى ثنايا منهج الدراسة بين فصوله ومباحثه .

وفى إطار ريادة هذه الأرض الجديدة أتمنى أن يحقق لى هذا الكتاب طموحا ، وأن يضع بين يدى القارىء صورة واضحة لشعرنا النسائى وموقفه من أدبنا العربى القديم .

والله أسأل أن يسدد خطانا ، وأن
يحيننا الزلل ، وعليه - وحده - قصد السبيل

دكتوراه مى يوسف خليف

القاهرة يناير ١٩٩١

الفصل الأول

المرأة العربية وهركة الشعر

- ١ - الاستنشاد والسماح .
- ٢ - الإبداع والحوار الشعري .

استطاعت المرأة العربية أن تفرض وجودها المتميز في زحام الحركة الأدبية ، وضجيج مذاهبها واتجاهاتها ، على مدار العصور المختلفة ، وهو وجود تكرر ظهوره في مجالات الحياة المتعددة ، إذا ما أخذنا بما تمدنا به المصادر من أخبار حول دور المرأة العربية في حياة المجتمع القديم ، فقد جمعت إلى جانب دورها النسائي أمّا أو زوجة أو أختاً أدواراً أخرى خرجت فيها فارساً مقاتلاً ، أو شريكاً في الحق السياسي ، أو دافعاً لحروب دامية تؤثر في مصير القوم على نحو ما نعرف عن موقف ليلى بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم ، وما كان من أحداث في بلاط عمرو بن هند الملك المتوج ، إذ بدأ صوته الذي ترامى إلى مسامع ابنها « وإذلاه لتغلب » بمثابة إنذار خربى ينطلق من خلاله الفارس انطلاقته المحمومة التي يقطع فيها رأس عمرو بن هند ^(١) .

وشبيه بهذا الصوت أيضاً ما كان في قصة حرب البسوس نسبة إلى خالة أجبساس بن مرة سيد بني بكر ، ومعروفة تفاصيلها حول ما أصاب ناقثها مما انتهى إلى قولها :

لعمرك لو أصبحت في دار منقذ لما ضيم سعد وهو جار لأبياتى
ولكننى أصبحت في دار غربة متى يعدّ فيها الذئب يعد على شاتى
فيا سعد لاتغرر بنفسك وارتمحل فإنك في قوم عن الجار أموات
ودونك أذوادى فإنى عنهم لراحلة لا يفقدون بنياتى

وتكون مقولة البسوس بمثابة نذير لإشعال حرب دامت أربعين عاماً على أرجح الروايات .

ولسنا في حاجة إلى استجلاب الشواهد التاريخية حول خطر المشاركات السياسية للمرأة في حركة عالمها من حولها ، على نحو ما تحكيه - على سبيل المثال - قصة بلقيس ملكة اليمن القديمة ، أو قصة زنوبيا ملكة تدمر ، أو قصة ربحانة بنت معد يكرب التي وقعت في أسر الصّمة بن عبد الله ثم تزوجها ، فأنجبت « دريدا » الذي عُرف نسبته إليها ، وكذلك إخوته ، ومن أمثال فاطمة بنت الخرشب الأنبارية التي وقعت في أسر حمل بن بدر

(١) تراجع تفاصيل القصة في الأغاني ١٩ / ١٧٥ - ١٧٦ .

فرمت بنفسها من هودجها منكسة فماتت ^(١) معبرة بذلك عن حالة قصوى من حالات رفض العربية للضميم أو الهوان الذي ينتظرها في عالم السبايا والأسيرات .

وتكثر الأمثلة التي تنتهي بنا إلى مزيد من الاستكشاف لمكانة المرأة في عالمها بوجه عام ، ويهمننا منها أيضا ذلك الوجه الخاص لتلك المكانة التي أسهمت بدورها في حركة الشعر من حولها ، حتى لنستطيع أن نتبين حجم هذا الاسهام ، ونتوقف عند طبائعه التي تحكيها لنا المصادر والمراجع ، حين نجد في الأخبار ما يشير إلى الاعتداد بمكانة المرأة الشاعرة ابتداء من شهودها منتديات الشعراء ، إلى مراسلات الشعراء لها ، إلى اجتماعها بالشعراء والخلفاء والأمراء ، إلى كثرة الرجال لديها ، إلى المجالس الأدبية التي تقوم بإدارتها ، إلى ماتستشده من الشعراء بين يديها ، إلى تخصيص أخبار الشعراء بما كان من موقف الشاعر منهم من خلال امرأة شاعرة مثله ، إلى الحوار الذي يدور بين الشاعر والمرأة ، إلى ألوان من تهاجيتها مع الشعراء ، إلى نظرفها أحيانا بالشعر ، إلى إجازتها على ماتسمعه أو تستشده منه ، إلى دقة الاستفسار لديها عن شعر معين أو قصيدة محددة ، إلى زواج الشعراء والشاعرات ، إلى شهادة الشعراء للشاعرة ، إلى اجتماعها بالنساء أو إيوائها للرجال ، أو انشادها شعرها ، أو تفوقها على الشاعر ، أو تحولها إلى ناقدة للشعر إلى جانب كونها مبدعة فيه . فكل عنصر من هذه العناصر التي أوجزناها بإجازا في هذه الفقرة ، يحتاج - بدوره - إلى تحليل واف ليشكل بنية الفكرة التي يدور حولها هذا الفصل بمباحثه الثلاثة .

١ - الاستشاد والسماع

وتمدنا المصادر بفيض من الأخبار حول تحول المرأة العربية إلى ناقدة وأديبة تبرز في منتديات الشعراء ، فتعبر بينهم عن وجودها وتميزها ، وتعتد بمكانتها ، بل تزيد من تثبيت هذا الوجود في عالم الشعر إذا أخذنا بما سجله أبو الفرج في أخبار أبي دهب ^(٢) وأيضاً في أخبار ذى الرمة والقحيف العقيل عند الحديث عن خرقاء ^(٣).

(١) الأغاني ٢١/١٦ وانظر عبد الله عفيفي ٤٠ - ٤٢ .

(٢) الأغاني ١٣١/٧ .

(٣) انظر أخبار الشعراء في الأغاني أيضا .

ومع روايته حول دهب يروى أبو الفرج ما كان من هواه لامرأة من قومه يقال لها عمرة ، وكانت - على حد تصويره - امرأة جزلة يجتمع إليها الرجال للمحادثة وإنشاد الشعر والأخبار ، ثم يتناول عرض قصتها مع دهب هذا تفصيلا بما قد لا يفيدنا إلا في تناول هذه المنطقة المحددة من الخبر بما يفيد انتشار تلك المجالس الأدبية التي أسهمت فيها المرأة بهذه القوة وتتناول الأخبار المزيد من الدلالة على إسهام المرأة في حركة الأدب التي لم تكن غفلا منها ، ولا خلوا من إدراك أبعادها على نحو ما يروى عن احتكام الشعراء إليها ، إذا تجاوزنا بذلك تلك الرواية المطروقة حول أم جندب وتفضيلها لشعر علقمة على شعر زوجها^(١) .

ولنلتقى بشواهد أخرى في هذا المجال تحكى عن إلحاح الشعراء على ليلي الأخريلية لتكون بينهم حكما ، ولشعرهم ناقدة ، وهم ينتظرون المفاضلة التي تطلع بها عليهم ، على نحو ما كان من حميد بن ثور الهلالي ، والعجير السلولى ، ومزاحم العقيلي ، وأوس بن غلفاء الهجيمي حين حكموها في وصفهم للقطاة ، فحكمت للعجير السلولى وقالت :

ألا كل ما قال الرواة وأنشدوا بها غير ما قال السلولى بهرج
فأثار حكمها حفيظة حميد بن ثور الذى راح يهجوها بعد ذلك ردا على موقفها منه
على هذا النحو ، مما ينم عن اعتداده بموقفها وخطر دورها النقدي فى الانتصار لغيره على شعره .

كما تتردد شواهد أخرى فى أخبار جميلة المغنية الأموية فى المدينة ، وفى أخبار سكينه بنت الحسين بما يتسق مع عرض هذه القضية^(٢) وكان الشاعرة العربية قد اجتذبت الرجال إلى مجالسها الأدبية ، ولكنها لم تقنع بذلك ، بل تجاوزت حد الاكتفاء بسماع الشعر ، ليطلب منها أن تتذوق كل ما يقال وليتتظر الشعراء حكمها بعد ذلك فى إصدار نظائر تلك الأحكام النقدية .

ويجمع أبو الفرج رصيذا طيبا من أخبار الشعراء ، وما كان من مجالسهم التى حضرتها النساء على نحو ما يرويه عن مجالس بشار بن برد وخاصة مجلس « البردان » ، وكان النساء يحضرنه فيه^(٣) .

(١) تراجع الرواية فى الأغاني والمعلقات .

(٢) يراجع الأغاني فى أخبار عمر بن أبى ربيعة .

(٣) الأغاني ٢٣٣/٣ .

وهو ما تكرره رواية في أخبار يونس الكاتب عن فتیان أهل المدينة وفيهم يونس الكاتب وجماعة ممن يغنى فخرجوا إلى واد يقال له « دومة » من بطن العقيق في أصحاب لهم ، فتغنوا ، واجتمع إليهم نساء أهل الوادي إلخ^(١) .

ولا يهمننا أمر اجتماع النساء مع الشعراء على إطلاقه بقدر ما يهمننا ما كان يدور في هذه المجالس ، فإذا الشاعرة تشد شعر الشاعر ، على نحو ما يحكيه أيضا عن حبابة جارية يزيد وكيف كانت تغنيه بشعر الأحوص^(٢)

أو حتى حين تستفسر عن الشعر على نحو ما يرويه من دخول امرأة على ابن الأحوص ، فقالت له : أتروى قول أبيك :

لى ليلتان فليلة معسولة ألقى الحبيب بها بنجم الأسعد
ومريجة همى على كأننى حتى الصباح معلق بالفرقد^(٣)

كما يروى أيضا عن انتصار المرأة على الشاعر ، وذلك حين تفحمه مقولتها متخذاً في ذلك شاهداً من موقف بشار بن برد حين قالت له امرأة : أى رجل أنت لو كنت أسود اللحية والرأس ! فقال بشار : أما علمت أن بيض البزاة أئمن من سود الغربان ، فقالت له : أما قولك فحسن في السمع ، ومن لك بأن يحسن شيبك في العين كما حسن قولك في السمع ! فكان بشار يقول : ما أفحمنى قط غير هذه المرأة^(٤) .

وكثيرة هي أخبار أبى الفرج التى تتبع فيها رصد هذه الظاهرة من خلال تناوله وتعليقاته حول أخبار الشعراء مع النساء^(٥) .

ثم تتعدد الشواهد وتتراحم على نحو ما يرصده أيضاً فى أخبار أبى نواس مع جوارى عصره ، وخاصة مع عنان جارية الناطقى ، وهو ما تدعمه أخبار الجوارى بصفة عامة سواء من قبل أخبار أبى الفرج أو مما تدعمه رسالة القيان للنجاحظ .

(١) الأغاني ٣٩٠/٤

(٢) نفسه ٢٤٥/٤

(٣) نفسه ٢٥٧/٤

(٤) نفسه ١٩٧/٣

(٥) انظر على سبيل المثال ٢٥٦/٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٣٤ ، ١٧٠/٤ .

وتتجاوز الأخبار هذا المدى لتحكى كثيرا من مراسلات الشعراء للشاعرات ، حيث يتحول الشعر لديهن إلى لغة حوارية طريفة ، تجيد المرأة التعامل من خلالها على النحو الذي يلح عليه أبو الفرج أيضا في الأغاني^(١) ومنه - على سبيل المثال - ما يحكيه عن خُزَامَى جارية الضبط المغنى وكيف كانت شاعرة مجيدة اشتاق إليها ابن المعتز فراسلها مرارا ، فتأخرت في الرد عليه ، فكتب إليها :

رأيتك قد أظهرت زهدا وتوبة فقد سُمجت من بعد توبتك الخمر
فأهديت وردا كى يذكر عيشة لمن لم يمتعنا بيهجتها الدهر

فأجابته بشعرها من قبيل الاعتذار قائلة :

أتانى قريض يأمرى محبرٌ حكى لى نظم الدر فُصّل بالشدر
أكرمت يا بن الأكرميين إنابتي وقد أفصحت لى ألسن الدهر بالزجر
وأذننى شرح الشباب بينه فياليت شعرى بعد ذلك ماعذرى ؟

فربما بدت هذه المراسلات الشعرية ، وأشباهاها كثيرة ، بمثابة نموذج دال على صدى المؤثر الحضارى فى الشعراء والشاعرات فى العصر العباسية بصفة خاصة ، فهى إنما تعكس النموذج الحضارى الجديد من خلال علاقة الشاعر بالشاعرة ، ويظل الشاهد واردا حول هذا الدور البارز للمرأة الشاعرة حين تلتقى بالشعراء ، وتندمج معهم فى متدياتهم ، حتى تبدو بينهم مبرزة ظاهرة ، تعرض قريضها على أئمة الشعر وفحولته ، على نحو ماورد فى الرواية المشهورة عن قدوم الخنساء على النابغة مع الأعشى وحسان ، فعرضت على النابغة شعرها وأعجب به^(٢) .

ويبدو أن حب الشعر قد أصبح أقرب إلى نفس المرأة حين ينبغ فى أسرتها شاعر ، فإذا هى تروى عنه ، وتنشد شعره إذا ما أخذنا بما روى عن قدوم الفارعة بنت أبى الصلت أخت أمية على رسول الله ﷺ بعد فتح الطائف فقال لها : هل تحفظين من شعر أخيك شيئا ؟ فأخبرته خبره وأنشدته من شعره قوله :

(١) الأغاني ١٠/٢٩٤ .

(٢) معجم ما استعجم للبكرى ٧٦٦ وقد تعدد تداول المصادر القديمة والدراسات الحديثة للرواية ، انظر المرأة للهاشمي ٢٨١ .

كل عيش وإن تطاول يوما صائر مرة إلى أن يزولا
ليتنى كنت قبل ماقد بدا لي في تلال الحسى أرعى السوعولا

فقال لها رسول الله : كان مثل أخيك كمثل الذى آتيناها آياتنا فانسلك منها ، فأتبعه
الشیطان فكان من الغاوين^(١) .

ثم تحكى الروایات عما كان يدور فى مجالس الشعراء والشاعرات من المساجلات
الشعرية ، وربما وقع من ذلك طرف فى بلاط الخلافة ذاته ، على نحو ما يروى عن موقف
(فضل) حين طلب الخليفة المتوكل من على بن الجهم أن ينظم بيتا ، ويدعو (فضل)
لتجيزه فقال على :

لاذ بها يشتكى إليها فلم يجد عندها ملاذا

: فأطرت ثم قالت :

فلم يزل ضارعا إليها تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه فزاد عشقا فإت وجدا فكان ماذا

ويبقى من مثل هذه الروایات ومما يسير على نهجها أن نسجل دور المرأة العربية فى
مجالس الشعراء ، مستمعة للشعر ، تستنشد الشاعر ، وربما أجازت على ما استحسنته
منه ، وهو ما تعكسه المصادر فى ذلك الاهتمام بالمرأة الشاعرة بصفة خاصة ، وتوزيع
أخبارها فى مناطق منها مختلفة يعكس لنا منها جانبا صاحب الأغانى^(٢) .

كما يتعلق بهذا الاهتمام أيضا ما ينتشر فى تلك المصادر من أخبار المرأة سواء فى ورودها
مستقلة فى أبواب الترجمة لها والتعريف بسيرها^(٣) أو فى سياق مجموعة أخرى من الأخبار .

أو فى ورود سير بعض النساء سواء أكن شاعرات أم غير شاعرات فى زحام أخبار
الشعراء على منهج أبى الفرج فى تخصيص أخبار شاعر من الشعراء مع صاحبة له^(٤) .

(١) الإصابة ١٥٦/٨ .

(٢) انظر الأغانى ١/٩٥ ، ٣٤٤ ، ٣٧٢/٢ ، ٢١/٣ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٣٠٥ ، ٢٧٤/٣ ، ٣٠١ ، ٧/٥ ، ٢٧٤ ، ٢٩/٦ - ٣١ .

(٣) انظر الأغانى ٢٢/٥٨ ، ٢٠٢ - ٢٠٧ ، ٣٧٧/٢٠ ، ٣٣٩ / ٣١٦ / ١٩ / ٣١٤ / ١٧ / ٧٣ ، ١٦٤ ، ٢٢١ ، ٢٠١/١٠ ، ١٦ ، ٥ / ١٨٠ ، ٢٩٤ .

(٤) الأغانى ٦/٢٥٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٣٢٤ .

أو ما يعرضه من روايات وحوارات تقع بين الشاعر والنساء^(١) أو القصد إلى اقتران اسم الرجل أحياناً باسم امرأة^(٢) أو ما يروى من إنشاد المرأة شعراً لنفسها إذا ما أخذنا بما رواه ضمن أخبار إسحاق بن إبراهيم من سماعه لإنشاد أم محمد الأعرابية لنفسها بيتين ، وهو حاج ، فاستحسنها ، وصنع فيها لحناً غناه الواثق فاستعاده ، حتى أخذه ، وأمر له بثلاثة آلاف درهم ، وهما :

عسى الله يا ظمياء أن يعكس الهوى فتلقين ما قد كنت منه لقيت
ثراءً فتحتاجي إلى فتعلمي بأنى به أجزيك حين غنيت^(٣)

وكذلك المرأة تتبادل الإنشاء ، وبدلاً من أن تستنشد الشعراء ، فهي تشدهم الشعر ، وقد نظمته أو ارتجلته على نحو ما رواه أبو الفرج أيضاً من خبر الأعرابية وابنتها ضمن ما ذكره من أخبار إبراهيم الموصلي حين سأها عن قولها الشعر ، فأجابته بنعم ، فطلب منها أن تشده فأنشدته :

تقول لأتراب لها وهو تمترى دموعاً على الخدين من شدة الوجد
أكل فتاة لا محالة نازل بها مثل ما بى أم بليت به وحدى
يرانى له حب تنشب في الحشى فلم يبق من جسمى سوى العظم والجلد
وجدت الهوى حلواً لذيذاً بديته وآخره مر لصاحبته مردى^(٤)

وخلاصة القول حول الصورة الأولى ما تطرحه من نماذج المشاركة الإيجابية للمرأة في حركة الشعر - على بساطتها - إذ تظل واردة في كثير من الأمثلة التي تعكسها هذه الروايات حول منتديات الشعراء والشاعرات ، وما يدور بينهم وبينهن من صيغ الحوار والمساجلات ، ومحاولات الارتجال والانشاد ، وما تكشفه المراسلات الكثيرة التي كان الشعر وسيلتهن فيها ، وكذا ، ما تشير إليه الروايات من اجتماع المرأة الشاعرة مع الشعراء ، وازدهار المجالس الأدبية من خلال تلك المشاركة التي يبدو استنشادها الشعر أساساً من أسس تلك المجالس ، وهو ما يقودنا إلى تلمس المظهر الثانى من مظاهر تلك الشاعرية ، والذي

(١) الأغاني ٦٩/٢ .

(٢) نفسه ٢٩٨/٧ .

(٣) نفسه ٣٦٥/٥ .

(٤) نفسه ٢٦٠/٥ .

يرتبط - في جهره - بما بعد هذا الاستنشاد من قدرة على الفهم والتمييز لما يطرح في مجالس الشعر ، فإذا هي تبدو شاعرة متذوقة وناقدة ، مع قدر واضح من التجاوز بالطبع في وصفها بالناقدة ، ولكن الذى يخفف من حدة هذا التجاوز أيضا ذلك الجانب التأثرى والموقف الانطباعى الذى يرتبط بالذوق الفردى لمتلقى العمل الشعرى ، وذلك قبل تحول النقد إلى الأصول المنهجية التى تدفع به إلى قدر لا يخفى من الموضوعية والعلمية .

ويبدو أننا هنا في حاجة إلى معاودة قراءة الروايات المختلفة التى تخبرنا عن دور المرأة الشاعرة في إصدار الحكم على ما تتلقاه من شعر تستنشه ، أو تحضر مجالسه ، أو يرقى إلى مسامعها ، فمن خلال رصيد هذه الأحكام قد نكوّن لها في أذهاننا صورة الناقدة بالفهم الذى أوضحته من قبل .

ومن النماذج السريعة التى تكشف عن حقها في إصدار الحكم على ما تنشده ما كان من موقف الخنساء وهند بنت عتبة في سوق عكاظ ، حيث قالت هند : اقرنوا جملى بجمل الخنساء ، ففعلوا ، فلما دنت منها قالت لها الخنساء : من أنت يا أختي ؟ قالت : أنا هند بنت عتبة أعظم العرب مصيبة ، وقد بلغنى أنك تعاضمين العرب بمصيبتك فبم تعاضمينهم ؟ قالت : بأبى عمرو بن الشريد وأخوى صخر ومعاوية . فبم تعاضمينهم أنت ؟ قالت : بأبى عتبة وعمى شيبه وأخى الوليد . قالت الخنساء : لسواهم عندك ، ثم أنشأت تقول :

قليل إذا نام الخلى هجودها
له من سراة الحرثين وفودها
بساهمة الأطال قب يقودها
ونيران حرب حين شب وقودها

أبكى أبى عمرا بعين غزيرة
وصنوى لا أنسى معاوية الذى
وصخرا ومن ذا مثل صخر إذا غدا
فذلك يا هند الرزية فاعلمى

فقالته هند بنت عتبة تجيبها :

وحاميهما من كل باغ يريدتها
وشيبه والحامى الذمار وليدها
وفى العز منها حين ينمى عديدها^(١)

أبكى عميد الأبطحين كليهما
أبى عتبة الخيرات ويحك فاعلمى
أولئك آل المجد من آل غالب

(١) الأغاني ٤/ ٢١٠ .

وقالت الخنساء يومئذ :

من حس لى الأخوين كالفصنين أو من رأهما
 قرمين لا يتطلمان ولا يرام حماما
 ويلى على الأخوين والقبر الذى واراها
 لا مثل كهلى فى الكهول ولا فتى كفتاهما
 رمحين خطيين فى كبد السماء سناهما
 سادا بغير تكلف عفوا يفيض نداهما^(١)

وهى رواية نستكشف منها دور المرأة البارز فى أسواق الأدب ، والتبارى فى فن القول الشعري ، إذ لم يكن حضور الشاعرتين سوق عكاظ إلا من منطلق الشهادة لكليهما بالشاعرية والتميز ، والاستعداد للمنافسة والمساجلة فى أشهر أسواق الأدب . وطريف أن يدور هذا الحوار بين شاعرتين فى موقفين متشابهين على مستوى الفن الرثائى ، لتعرض كل شاعرة ما تراه من قولها ، وبما يكفى للكشف عن نظرتها للطابع الوجدانى فى شعرها . فالموقف يجمع بهذا الشكل بين منطقتى الإبداع والنقد معا ، فنحن بإزاء حركة شعرية نقدية ترصدها الشاعرتان ، كما رصدتها الخنساء أيضا فى موقفها فى سوق عكاظ وقد ضربت لنا بغة بنى ذبيان قبتة المشهورة من الأدم ، حيث راح الشعراء يجتمعون إليه فيها ، فدخل إليه حسان وعنده الأعشى ، وقد أنشده شعره ، وأنشدته الخنساء مرثيتها المشهورة التى رثت بها أخاها صخرا :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار
 حتى انتهت إلى قولها :

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم فى رأسه نار
 وإن صخرا لمولانا وسيدنا وإن صخرا إذا نشتو لنحار

فأعجبه شعرها ، وقال لها : اذهبي فأنت أشعر النساء ، ولولا أن أبا بصير - كنية الأعشى الكبير - أنشدنى قبلك لفضلتك على شعراء هذا الموسم . فغضب حسان وقال : والله أنا أشعر منك ومنها . فسأل النابغة حسان عن أشعر بيت قاله فأنشده :

(١) الأغاني ٤ / ٣٤٠ ، الشعر والشعراء ١٢٣ .

لنا الجففات الغر يلمعن في الضحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما

فقال النابغة : إنك شاعر لولا أنك قلت الجففات فقلت العدد ، ولو قلت الجفان
لكان أكثر . وقلت : يلمعن في الضحى ، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح ،
لأن الضيف بالليل أكثر طروقا ، وقلت الغر وكان الأفضل أن تقول البيض ، لأن الغر
بياض قليل في لون آخر غيره ، وقلت يقطرن من نجدة دما فدللت على قلة القتل ، ولو قلت
يجرين لكان أحسن لانصباب الدم .

وعلى تعدد الروايات حول هذا الخبر ، ومحاولته إقحام الخنساء كناقدة تتولى هي هذا
الحوار مع حسان وتقد شعره ، يظل الخبر علامة دالة على الاعتداد بمكانة الشاعرة في
منتديات القوم ومحافل الجمع من ناحية ، وعلى تقبل إصدار الحكم لها أو منها بين الشعراء
من الرجال من ناحية أخرى .

وما أظن المرأة حين تجيز على شعر تسمعه إلا ناقدة تستمع وتعي وتقوم وتعجب
بما قومت ، وتستهنجن ما انتقدت ، وعندئذ تكشف مبررات الإجازة أو الهجوم على نحو
ما تمدنا به تلك الرواية التي يرويها أبو الفرج من موقف فاطمة بنت الحسين ، وهي تجيز
موسى شهوات على شعر قاله فيها ، إذ ينقل الخبر عن زفاف فاطمة بنت الحسين إلى عبد الله
ابن عمرو بن عثمان بن عفان عارضها (سار حياها) موسى شهوات :

طلحة الخير جدكم	ولخير الفواطم
أنت للطاهرات من	فرع تيم وهاشم
أرتجيكم لنفعمكم	ولدفع المظالم

فأمرت له بكسوة ودنانير وطيب .

على أن تدخل المرأة برأيها عالم الشعراء لم يكن أمرا هينا ، بل يجب أن يعتد به اعتداد
امرئ القيس بموقف زوجته أم جندب من شعره وشعر علقمة في الرواية المشهورة التي
طرقتها معظم الدراسات الأدبية وكأنها الرواية الوحيدة التي تشهد للمرأة في العصور الأولى
بالإسهام النقدي المتميز ، على ما في الحكم - أحيانا - من مبالغت تعطى أم جندب أكثر
من حقها ، وإلا ما طلقها امرؤ القيس .

وقريب من نفس المنهج ما يروي أبو الفرج مما كان من أم جحدر وتفضيلها ابن ميادة
على الحكم وعملس ، حيث قال إن هذه أول ما هاج التهاجى بينهما حين تحاكما إلى أم

جحدر بنت حسان المرية ، فضلت ابن ميادة على الحكم وعلمس ، فغضبا ، وقال كل منها أبياتا في هجائها^(١) .

وعلى هذه الطريقة في المفاضلة بين الشعراء يورد خبرا عن تفضيل سكينه بنت الحسين لجرير على الفرزدق حين زعم الفرزدق أمامها أنه أشعر الناس ، فقالت له : كذبت ، أشعر منك الذى يقول :

بنفسى من تجنبه عزيز علىّ ومن زيارته لمام
ومن أمسى وأصبح لا أراه ويطرقنى إذا هجع النيام .
فقال : والله لو أذنت لى لأسمعتك أحسن منه . قالت : أقيموه فأخرج . ثم عاد إليها من الغد فدخل عليها ، فقالت : يا فرزدق من أشعر الناس ؟ فقال : أنا ، قالت : كذبت ! صاحبك جرير أشعر منك حيث يقول :

لولا الحياء لعادنى استعمار ولزرتُ قبرك والحبيب يزار
لا يلبث القرناء أن يتفرقوا ليل يكر عليهم ونهار

فقال : والله لئن أذنت لى لأسمعتك أفضل منه ، فأمرت به فأخرج . ثم جاء فى اليوم الثالث ليتكرر الموقف ولتشد سكينه ما أعجبها من قول جرير :

إن العيون التى فى طرفها حور قتلنا ثم لم يحين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا
أتبعتهن مقلة إنسانها غرقُ هل ما ترى تارك للعين إنسانا^(٢)

ويستكمل أبو الفرج الرواية بما لا يفيدنا هنا من بقية تفاصيلها ، إذ يبقى لنا منها هذا الشاهد على مكانة المرأة فى تذوق الشعر ، والمفاضلة بين ما تحفظه لهذا الشاعر أو ذاك .

وكثيرة هى الروايات التى تدور حول دور سكينه بنت الحسين فى حركة الشعر استنشادا ونقدا وإجازة ، على ذلك النحو الذى أبرزه المرزبانى فى أخباره ومن اجتماع الشعراء فى ضيافتها من أمثال جرير والفرزدق وكثير وجميل ونصيب ، وكيف كانوا يمكنون

(١) راجع تفاصيل الرواية فى الأغاني ٣/٢٨١ - ٢٨٢ .

(٢) الأغاني ٤/٤٤٨ .

لديها أياما حتى أذنت لهم فدخلوا ، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها ، وتسمع كلامهم ، وأخرجت لهم جارية وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث ، فأدارت حوارا طويلا مع الفرزدق نقدت فيه بعضا من أبيات شعره ، وكذا فعلت مع جرير وغيره من الشعراء على لسان مولاتها ، وهى تؤاخذ كل شاعر على موقفه ، فتعجب على الفرزدق أن يظهر الفحش فى شعره فيفسده بذلك ، وتؤاخذ جريرا على أن يجعل المرأة صائدة لقلبه حتى إذا أناخت ببابه جعلت دونها ستره ، ثم أخذت على كثير أن لم يجعلها - أى محبوبته - بخيلة تعرف بالبخل ، ولا سخية تعرف بالسخاء ، ثم ذكرت جميلا بقوله :

ألا ليتنى أعمى أصم تقودنى بشينة لا يخفى على كلامها

لتقول له : أفرضيت من نعيم الدنيا وزهرتها أن تكون أعمى أصم إلا أنه لا يخفى عليك كلام بشية ! قال : نعم ، فوصلتهم جميعا وانصرفوا^(١) . وطريف فى هذه الرواية أن تحوى كماً طيباً من الأبيات الشعرية التى اتخذتها الشاعرة الأديبة وسيلتها لإصدار أحكامها ، فهى تعدد من محفوظها لهذا الشاعر أو ذاك بما يكفى لإصدارها الحكم عليه أوله ، ناهيك عن هذا الحشد من الشعراء ممن كانوا فى ضيافتها انتظارا لإبداء موقفها إزاء شعر كل منهم .

ثم أضف إلى ذلك اهتمام الشعراء أنفسهم بما تصدره من آراء بدليل بقية الرواية حول تحمس الفرزدق على موقفه ، وما كان من رأيها فيه ، ومحاولته استعطافها ، واستدرار إشفاقها عليه .

وتتكرر الروايات الدالة على الظاهرة والمؤكدة لها من خلال ما جمعه المرزبانى من أخبار أخرى ، منها ما يحكى عن عقلية بنت عقيل بن أبى طالب وكيف كانت تجلس للناس . فبينما هى جالسة إذ قيل لها : العذرى بالباب ، فقالت : ائذنوا له . فدخل . فقالت : أنت القائل :

فلو تركت عقلى معى ما بكيتهما ولكن طلابيها لما فات من عقلى

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ، لولا أبيات بلغتنى عنك ما أذنت لك ، وهى :

علقت الهوى منها وليدا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد

فلا أنا مرجوع بما جئت طالبا ولا حبها فيما يبىد يبىد

(١) الموشح ٢٦٤ وما بعدها .

يموت الهوى منى إذا مالقيتها ويحى إذا فارقتها فيعود
 ثم قيل : هذا كثير عزة والأحوص بالباب ، فقالت : ائذنوا لها . ثم أقبلت على
 كثير فقالت : أما أنت يا كثير فالأم العرب عهدا في قولك :
 أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لى ليل بكل سبيل
 ولم تريد أن تنسى ذكرها ؟ أما تطلبها إلا إذا مثلت لك ! أما والله لولا بيتان قلتها
 ما التفت إليك وهما قولك :

فياحبها زدنى جوى كل ليلة وياسلوة الأيام موعدك الحشر
 عجبت لسعى الدهر بينى وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر

وتطول الرواية وتتعدد التفاصيل على نفس النسق الذى تبدو فيه المرأة ناقدة تعى
 حقيقة ما تقول حول ما أعجبها من شعر ، وتكشف أسرار إعجابها به ، ومراحت تستهجنه
 أو تزدره وسر رفضها له ، وهامم كبار شعراء العصر بين يديها ينتظرون أحكامها بين
 الاستحسان والاستهجان .

وتمتد الظاهرة لدى شاعرات العصر العباسى ممن حرصن على التثيف بالشعر من
 خلال ما حفظنه من أشعار ، إذا أخذنا بما عرضه ابن عبد ربه من خبر فضل الشاعرة ، وقد
 أهديت إلى المتوكل وأدخلت عليه فقال لها : أشاعرة أنت ؟ فقالت بطرف : كذا زعم من
 باعنى واشترانى . فضحك المتوكل وطلب منها الإنشاد فأنشدته :

استقبل الملك إمام الهدى عام ثلاث وثلاثين
 خلافة أفضت إلى جعفر وهو ابن سبع بعد عشرينا

بل ربما جاءت الروايات بما يسجل تعلق الخلفاء بالجوارى الشاعرات ^(١) لتصبح هن
 عندهم كلمة نافذة لاتكاد ترد .

على أن موقف المرأة راوية للشعر وناقدة له يصح أن نراه موزعا بين شاعرات ظهرن
 فى البيئة العربية دون انتهاءات إلى أسر شعرية ، وبين أخريات تهباً لمن هذا الانتهاء ، وكأننا
 بصدد مدارس شعرية تتوارث النظم والرواية والنقد مما سنعرض له تفصيلا فى الحديث عن

(١) الأغاني ٦ / ٣ - ٤ .

تلك المدارس في موضعه من هذه الدراسة ، ولكن مايمنا من هذا الجانب هنا أن قدرة المرأة على الرواية والنقد تظهر بجلاء لدى الشاعرات من بنات الشعراء ، إذا أخذنا بما روى عن الفارعة بنت أبي الصلت أخت أمية بعد فتح الطائف حين قدمت على رسول الله ﷺ كما رأينا الرواية تفصيلا من قبل وتزداد الصورة وضوحا لدى الأعشى وقد علم ابنته وثقت الشعر ، وظهر ذوقها واضحا في نقده وفهمه ، إذا أخذنا بما روى عن قوله لها : عدى لى المخزيات - أى القصائد البارعة التى تعجز غيره - فتعد منها :

أغر أروع يستسقى الغمام به لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا^(١)

وكذلك كان موقف ابنة حسان بن ثابت وقد عرف عنها حسها الشعرى وذوقها الأدبى المرفه ، حتى اطمأن إلى ذلك أبوها بدليل ماأصابه من الأرق ذات ليلة ، وعنده ابنته ، فعن له الشعر فقال :

متاريك أذنب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتثنا أصولها

ثم أجبل فلم يجد شيئا ، فقالت له ابنته : ياأبتاه ، كأنك أجبلت ، قال : أجل ، فقالت : هل لك أن أجيز عنك ؟ قال : نعم قالت : أعد فأعاد البيت فقالت :

مقاويل بالمعروف خرس عن الخنا كرام يعاطون العشييرة سولها
فحمى حسان فقال :

وقافية مثل السنان رزينة تناولت من جو السماء نزولها
فقالت :

براهما الذى لاينطق الشعر غيره ويعجز عن أمثالها أن يقولها

وكأننا ندخل مع الفتاة وأبيها في مجال من التبارى في النظم وتبادل الإسهام والمشاركة في الإبداع وتوارد الخواطر بديهة وارتجالا ، مما ينم عن ذوق أدبى رفيع ثقفته الابنة من خلال صلتها بأبيها الذى اطمأن - بدوره - إلى قدراتها فشجعها وقبل لإسهامها معه حين أحس عجزه عن النظم .

(١) الأغاني ١٥/١٠٦ .

وقد يبدو مكملاً لهذه الصورة مارواه ابن قتيبة في عيون الأخبار من نسبة بيت في الحكمة إلى امرأة من ولد حسان بن ثابت إذ تقول :

سل الخير أهل الخير قدما ولا تسئل فتى ذاق طعم العيش منذ قريب^(١)

وهو الموقف الذى يتكرر نظير له ضمن مرويات أبى الفرج في أخبار طويس من أن القوم قد طربوا حين سمعوا شعراً غناه طويس حتى قال لهم : أتدرون من قال هذا الشعر؟ قالوا : لاندرى لمن هو إلا أنا سمعنا شعراً حسناً . قال : هو لفارعة بنت ثابت أخت حسان ابن ثابت ، وهى تتعشق عبد الرحمن بن الحارث بن هشام المخزومى . فنكس القوم رؤوسهم ، وضرب عبد الرحمن برأسه على صدره فلو شقت الأرض له لدخل فيها^(٢) .

ولم يكن الشعر هنا هو موضع المؤاخذة على إطلاقه ، ولكنه الحديث الغزلى الذى تبدو غريبة فيه تلك الشكوى ، وذلك البث الذى احتوته الأبيات التى غناها طويس :

ياخليل نابنى سهدى لم تنم عينى ولم تكد
كيف تلحونى على رجل أنس تلتذه كبدى
مثل ضوء البدر طلعتة ليس بالزميلة النكد

ثم تأتى رواية أبى الفرج حول شعر أمامة بنت ذى الإصبع ، وكيف كانت شاعرة تمتلك ناصية الإبداع الرئائى الذى برز فى رثائها لقومها ، وكذلك ماكان من موقفها من أبيها حين رآته قد نهض فسقط وتوكتاً على العصا ، فبكت فقال :

ذكرت أمامة أن مشيت على العصا وتذكرت إذ نحن م الفتيان

وهنا تلتقى خيوط الموقف حول النقد وانعكاسات التأثر حال التلقى فى عالم المرأة ، مما يمكن الاعتداد به كموقف نقدى ، واعتباره جزءاً من الذوق الأدبى للمرأة ، وقد ثقفت ماقاله الشعراء ، أو ماعرض عليها من شعرهم ، فكان لها حق تسجيل الانطباع ، أو حتى إصدار الأحكام ، ووقفت فى ميدان الشعر تصول وتجول من خلال إبداعها من ناحية ، وذوقها المتأنق من ناحية أخرى .

(١) عيون الأخبار ٣/ ١٥٠ .

(٢) الأغاني ٣/ ٣٤ .

وربما انتقلت عدوى الشعر بين بنات البيت الواحد لتكتمل أركان صورة الشاعرية المتداولة على المستوى الأسرى ، إذا أخذنا بما رواه صاحب السيرة من أن عبد المطلب كانت له ست بنات شاعرات ، ولهن شعر رصين العبارة قوى السبك ، سامى المعانى ، منهن صفية ويرد وأم حكيم البيضاء^(١) .

وتزداد هذه اللوحة وضوحا فيما شغفت به المرأة من شعر عمر بن أبى ربيعة ، وما كان من تعلق النساء بشعره الغزلى على نحو ما رصده أبو الفرج من رواياته حول حبشية وكانت من مولدات مكة ظريفة صارت على المدينة ، فلما أتاهم موت عمر اشتد جزعها ، وجعلت تبكى وتقول : مَنْ لَمَكَة وشعابها وأباطحها ونزهها ، ووصف نساؤها وحسنهن وجمالهن ووصف ما فيها ؟

ف قيل لها : خفضى عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضى الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت : أنشدونى من شعره فأنشدوها ، فمسحت عينها وضحكت وقالت : الحمد لله الذى لم يضيع حرمه^(٢) .

فإذا بذوق الحبشية الشعرى يرتد إلى إعجابها بشعر العرجى كامتداد لشعر عمر ، بدليل إبداء فرحها بمولد شاعر آخر يستكمل مدرسته ، وتبقى فى الرواية العلامات الدالة على هذا التدوق الشعرى حين ترصد المرأة كمتلقية مواطن الفقد التى أحستها مع موت عمر الذى وقف شعره على وصف شعاب مكة وأباطحها وحسن نساؤها ، فإذا ما اطمان القوم الى مولد شاعر آخر يكمل نفس الاتجاه لا تقتنع حتى تستند من شعره بما يكفى لتخفيف حدة الأسى لديها ، وإذا هى تطمئن وتهدأ بعد ماأنشدها القوم من شعره .

ومن هنا كان الحديث عن المرأة الشاعرة وغير الشاعرة والتوقف عند ذوقها الحضارى والأدبى ، ووصفها بالبلاغة والبيان والفصاحة ، وهاهوذا بشار يتحدى أن يأتيه الخطأ وقد ولد ونشأ فى حجور ثمانين شيخا من فصحاء بنى عقيل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإذا دخل إلى نسايتهم فساؤهم أفصح منهم^(٣) . ومن هنا أيضا رأينا المرأة تفحم الشاعر ، كما عرضنا من قبل موقفها من بشار ، وهو ما يعيد أبو الفرج الحوار حوله فى رواية

(١) سيرة ابن هشام ١٠٨/١ .

(٢) الأغاني ٣٧٢/١ .

(٣) نفسه ١٤٢/٣ .

أخرى حول بعض المتظرفات ممن كن يدخلن على بشار فيجتمعن عنده ، ويستمعن إلى شعره ، فسمع كلام امرأة منهن ، فعلقها قلبه ، وراسلها يسألها أن توصله ، فقالت لرسوله : وأئى معنى فيك أو لك فيّ ؟ وأنت أعمى لاترانى فتعرف حسنى ومقداره ، وجعلت تهزأ به فى المخاطبة (١) .

وإذا بالمرأة تجرد فى شعر الشاعر متعة ترتضيها لنفسها ، أو يبدو الموقف لها بغیضا ترفضه ، على نحو ما حكته هذه الرواية ، فإذا بها تتظرف بالشعر ، وتفحم الشاعر ، وربما تندبه ، على نحو ما عرضنا فى رواية الحبشية حول العرجى وعمر ، أو ما يتردد لدى أبى الفرج أيضا ضمن أخبار الحارث بن خالد المخزومى مما يعد تكراراً لروايته عن العرجى ، مع اختلاف طفيف فى الصياغة حول سوداء بالمدينة كانت مشغوفة بشعر عمر ، فلما بلغها نبأ وفاته جزعت فجعلت لاتمر بسكة من سكك المدينة إلا ندبته ، فلقبها بعض فتيان مكة ، فقال لها : خفضى عليك فقد نشأ ابن عم له يشبه شعره شعره ، فقالت : أنشدنى بعضه فأنشدها أبياته التى يقول فيها :

إنسى ومانحروا غداة منى عند الجمار تؤودها العُقل
قال : فجعلت تمسح عينها من الدموع وتقول : الحمد لله الذى لم يضيع
حرمه (٢) .

وإذا بالمرأة ترصد جانباً من ذوقها الأدبى فى إبداعها ، كما رصدها فيما استنشده من من الشعر ، وما استمعت إليه منه ، أو أصدرت أحكامها بشأنه ، فربما اعتدت بهذا الذوق الذى قد ينعكس فى أبيات سريعة تنظمها على نحو ما جاء فى أخبار إسحاق بن إبراهيم من أن أم محمد الأعرابية قد أنشدته لنفسها هذين البيتين ، فاستحسنتهما وصنعت فيها لحناً غنته للوائق ، فاستعاده حتى أخذه وأمر لها بثلاثين ألف درهم وهما :

عسى الله ياظمياء أن يعكس الهوى
فثاء فتحتا جى إلى فتعلمى
فتلقين ماقد كنت منه لقيت
بأن به أجزيك حين غنيت (٣)

(١) الأغانى ٣/١٩٨ .

(٢) نفسه ٣/٣٣٨ .

(٣) نفسه ٥/٣٦٥ .

وإذا هي في رواية أخرى تعكس إعجابها بشعرها ، ويعكسه أيضا إسحاق في رده عليها شعرا على نحو ما كان من امرأة من بنى كلاب يقال لها زهراء تحدث إسحاق وتناشده ، وكانت تميل إليه ، وتكنى عنه في عشيرتها إذا ذكرته بجُمْل ، قال : فحدثني إسحاق أنها كتبت إليه وقد غابت عنه تقول :

وجدى بجُمْل على أنى أجممه وجد السقيم ببراء بعد إذناف
أو وجد ثكلى أصاب الموت واحدا أو وجد مغترب من بين آلاف

قال : فأجبتها :

أقر السلام على الزهراء إذ شحطت وقل لها قد أذقت القلب ماخافا
أما رثيت لمن خلفت مكتثبا يُدري مدامعه سما وتوكافا^(١)
فما وجدتُ على إلف أفارقه وجدى عليك وقد فارقت ألفا

وقد مرت بنا رواية الأعرابية وابنتها التي أنشدت أبياتا جرت لنا بعد ذلك ، مما يخدم نفس الجزئية التي نحن بصدد عرضها الآن حول الذوق الأدبي الذي يسهل لصاحبه مهمة النظم والإنشاد إلى جانب إعجابها بما ينشده وبما يحفظ من الشعر .

وتجمع الأخبار في مصادرنا القديمة - أو تكاد - على هذا الذوق النسائي في تلقى الشعر وإصدار الحكم له أو عليه سواء أكان في دائرة إبداع المرأة أم تعلق بشعر الرجال ، صحيح أننا لسنا بصدد إحصاء هذه الأخبار أو استقصاء كل الروايات ، ولكن بعضا منها قد يؤكد الظاهرة موضع الدراسة ، ويكفي لدعمها دليلا وبرهانا عليها ، ذلك أن مارصده الحصرى في زهر الآداب قد يضىء الموقف ، ويحقق المزيد من الوضوح إذا أخذنا بما يرويه عن كثير عزة وقد دخل عليها يوما فقالت : ما ينبغي أن نأذن لك في الجلوس . فقال : ولم ذلك ؟ قالت : لأنى رأيت الأحوص ألين جانبا عن الغواني منك في شعره ، وأصرع خدا للهناء ، وأنه الذى يقول :

ياأيها اللاتمي فيها لأصرمها أكثرت لو كان يُغنى عنك إكثار
أكثر فليست مطاعاً إذ وثيت بها لا القلب سالٍ ولا في حبها عار

(١) الأغانى ٥/٣٤٠ .

ويعجبني قوله :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجرا من يابس الصخر جلمدا

ثم تعرض الرواية مجموعة أخرى من الأبيات إلى أن يقول لها كثير : قد والله أجاد
فما استقبحت من قولي ؟ قالت : قولك :

وكننت إذا ماجئت أجللن مجلسي وأظهرن منى هيئة لاتجهما
يحاذرن منى غيرة قد عرفنها قديما فلا يضحكن إلا تبسما

وقولك :

وددتُ وبیت الله أنك بكرةٌ هجانٌ وأنى مُضَعَبٌ ثم نهرُبُ
كلانا به عُرٌّ فمن يرنا يقل على حسنها جرباء تعدى وأجرب
نكون لذي مال كثير مُغْفَلٌ فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
إذا ماوردنا منهلًا صباح أهله علينا فما ننفك نُؤذَى ونُضْرَبُ

وبحك ! لقد أردت بي الشقاء . . أفما وجدت أمنية أوطأ من هذه ؟ فخرج خجلا^(١).
إذ تظل الرواية بمثابة كشف عن هذا الوعي الشعري العميق لدى عزة ، حين تريد أن تنال
من كثير لا من خلال مجرد اتهام توجهه إليه ، ولا هي دعابة تتفكه بها ، ولكنها لغة الشعر
التي بها تحدثت وعرضت موقفها بين أبيات تحفظها لشاعرها كثيرًا ، وأبيات أخرى كثيرة
تنشدها للأحوص ، وهي تريد أن تنهض بالمفاضلة بين هذه وتلك ، فتعرض ماذكرته من
أبيات في تلك الرواية بما يكشف عن هذا الحس النقدي الذي ينضوي على ذوق وفهم ووعي
لما حفظته عزة ، دون أن تكون شاعرة من ذوات الإنتاج الفني العميق . ولاأظن الإطالة
في عرض الروايات تضيف جديدًا ، بقدر مااستظل شاهدا يؤكد تلك المقولة حول الذوق
الأدبي للمرأة العربية فيما تستنشه وتتلقاه من الشعر . وكذا فيما أبدعته منه . وهو مايزداد
وضوحًا في الحديث عن الإبداع والحوار الشعري لدى الشاعرات العربيات .

* * *

(١) زهر الآداب ٤/٤٠٦ - ٤٠٧ .

٢ - الإبداع والحوار الشعري

وتأتى هذه المرحلة تنويجا للحديث حول المرأة العربية وحركة الشعر من حولها ، حين تقف إزاءه متلقية متذوقة ، وتنطلق مبدعة فيه ، متحاورة من خلاله على نحو ماترويه الأخبار الكثيرة عن نظم النساء للشعر في المجالس والمنتديات ارتجالا وبديهة ، أو إعداداً وصنعة ، أو ماكان من اتخاذهن له وسيلة للحوار ، وإظهار القدرة على الإبداع والتذوق معا ، أقصد بذلك أن الشاعرة لاتردد إلا بعد فهم دقيق لما تتلقاه من شعر من يواجهونها من شعراء أو شاعرات ، فهي ظاهرة - إذن - تستحق التأمل والتوقف ، ونبدأ الحوار حولها بما عرضه السيوطي « نزهة الجلساء » من أن حفصة بنت الركوني كانت شاعرة جميلة مشهورة بالحسب والمال ، واتفق أن بات أبو جعفر عبد الملك بن سعيد هو وإياها في بستان وكان يهواها فقال :

عشية وارانا بجود مؤمِّل	رعى الله ليلاً لم يُرح بمذمَّم
إذا نفحت هبَّتُ بريا القُرْنُقُل	وقد خفقت من نحو نجد روائح
قضيب من الريحان من فوق جدول	وغرَّد قمرى على الروح وانثنى
عناق وضمُّمٌ وارتشاف مُقبَّل	يُرى الروض سرورا بما قد بدا له

فقال حفصة :

ولكنه أبدى لنا الغل والحسد	لُعْمرك ماسرُ الرياض بوصلنا
ولا صدح القمرى إلا بمن وجد	ولا صفقُ النهر ارتياحا لقربنا
فما هو في كل المواطن بالرشد	فلا تحسن الظن الذى أنت أهله
لأمر سوى كيبا يكون لنا رصد ^(١)	فما خلت هذا الأفق أبدى نجومه

فإذا بالشاعرة تتحاور مع الشاعر بلغة مشتركة تنم عن تذوق وفهم لما بدأ به حديثه متخذاً من عناصر الطبيعة أدوات مشاركة له في علاقتها به ، فالليل يجود عليه ، ويواريه معها ، ولذا يدعو له ، والرياح تهب عليهما عذبة محملة بروائحها الطيبة تشاركهما متعة هذا اللقاء ، والقمرى يغرَّد على دوحه ، وقضيب الريحان تنثنى فوق الجداول ، والروض يزدحم بحركة أشجاره سرورا وسعادة بين ضم وعناق وقبل إسهاما منه بفرحة هذا اللقاء . .

(١) نزهة الجلساء ٤٠ .

فالشاعرة تتلقى هذه الصور جملة وتفصيلا ، وتنشد على أساس منها حوارها الشعري الذي تتبدى فيه علامات ذكائها ووعيتها حين تجعل الروض بمثابة الحاسد الذي يحمل الغل والحقد عليها ، ومن ثم راحت تفسر سر تصفيق النهر بعيدا عن ارتياحه بقرعها ، وكذا تغريد القمري تعبيراً عن سعادته بمن يجب ولا علاقة له بهما ، لتضيف إلى المشاهد الكونية التي رسمها الشاعر نجوم الليل الذي دعا له ، حيث ترى في تلك النجوم رسدا لهما في مجلسهما . ويظل هذا الحوار الشعري علامة متميزة في توظيف الشعر النسائي في هذا الاتجاه الذي يعد فيه وليد اللحظة والتجربة ، بعيدا عن الإعداد البطيء ، أو الأناة المتعمدة أو الصنعة المتأنية فيقرب من باب الارتجال والقول على البديهة ، فهو تعبير تلقائي عن ذوق الشاعرة فيها هي بصدد نظمه وتصويره في أبياتها .

وتتكرر صيغ الحوار الشعري في عالم المرأة حتى تمثل ظاهرة كثيرة الشبوع في إبداعها ، وكثيرة هي الروايات التي جمعها صاحب كتاب « مصارع العشاق » حول هذه الضروب من الحوار الشعري فيما رصده من قصص المحبين الذين هم أولى الناس بتبادل رسائل الهوى واللجوء إلى الشعر أساساً لتلك الرسائل ، فهذه فتاة من بنى أسد يحال دون زواجها من محبوبها الذي لقيها يوماً ليقول لها :

لعمري يا سعدى لطلال تأيمي
وتركى ذا الحيين لم أبغ منهما
ومعصيتي شيخى فيك كليهما
سواك ولم يربح هواي عليهما
فتجيبه فتاته :

حببي لاتعجل لتفهم حجتي
ومن عبرات تعتريني وزفرة
كفانى مابنى من بلاءٍ ومن جهد
تكداد لها نفسى تسيل من الوجد
غلبت على نفسى جهارا ولم أطق
ولن يمنعونى أن أموت برغمهم
غدا جوف هذا الغار فى جدث وحدى
مكاني فتسلو ماتحملت من جهدى
فلا تنس أن تأتى هناك فتلتمس

ويستكمل صاحب الكتاب روايته حول مصرع العاشقين على طريقته فيما صنفه في كتابه من هذا الجانب^(١) .

(١) مصارع العشاق ١/ ١٨٦ .

والمهم أن تظل الرواية لدينا شاهدا على طبيعة النظم الشعرى النسائى فى إطار هذه اللغة الحوارية التى ازدحم بها - بصفة خاصة - عالم الشعراء الغزليين ، فبالنا إذا كان المتغزل شاعرا ، والمرأة موضوع غزله شاعرة أيضا ، لنا إذن أن ننتظر هذا الضرب المتميز من ضروب الإبداع الشعرى الذى ينهض على أساس عفى تلقائى تغلب عليه البديهية - غلبة الصدق فى تصوير التجربة والتعبير عنها من الواقع الشعرى (الحى) للمرأة الشاعرة ، فلاشك أن ماتنظم من أبيات فى معرض هذا الحوار يظل كشفا عن كم من الصدق الوجدانى والتلقائية فى تصوير الموقف كجزء متميز فى مرحلة الإبداع الشعرى .

وصورة أخرى نرى فيها المرأة الشاعرة تندفع بنفس التلقائية لتخاطب زوجها شعرا على نحو ما حدث من لىلى الأخيلىة وهى تحكى للحجاج عن زوجها ثوية الذى أكثرت من رثائياتها فيه ، وهى بصدد شكواها وتصوير حزنها تستعيد لوحات من ماضيها معه قبل موته معتمدة على لغة الحوار الشعرى التى اتخذت منها وسيلة للتفاهم معه حين ظنت أنه قد خضع لبعض الأمر ذات مرة فقالت له :

وذى حاجة قلنا له : لاتسبح بها فليس إليها ماحييت سبيل
لنا صاحب لاينبغى أن نخوننه وأنت لأخرى صاحب وحليل^(١)

وكأن الشاعرة تعكس سيطرة إبداعها عليها حتى فيما تحكيه عن ذلك الماضى من حرصها على مخاطبة زوجها شعرا ، ناهيك عن لوحات فنية كثيرة ترسمها روايات العشاق من اللجوء إلى هذه الألوان من الحوار ، بما يكشف عن إيقاع النفس الحزينة حتى أن الشاعر وهو ينتظر موته يروح يبكى بكاء يمنعه من الكلام . وينشد زوجته ، ليعكس مخاوفه عليها بعد موته :

أخبرينى بما تريدن بعدى والذى تضميرين يأم عقبه
تحفظينى من بعد موتى لما قد كان منى من حسن خلق وصحبه
أم تريدن ذا جمال ومال وأنا فى التراب فى سُحقُ غربه
فأجابته ببيكاء وانتخاب :
قد سمعنا الذى تقول وماقد خفته ياخليل من أم عقبه

(١) مصارع العشاق ١/٢٨٦ .

أنا من أحفظ الأنام وأرعا
سوف أبكيك ماحيت بشجو
هم لما قد أوليت من حسن صحبه
ومراثٍ أقولها وينذبه^(١)

وهنا لاتتوقف لغة الحوار بين انعكاسات القلق على نفس الشاعر وهو يعانى سكرات الموت ، وكأنى به يعكس آخر صور الصدق في تجاربه الحياتية قبل انتقاله إلى العالم الآخر ، وكان زوجته تنتحب أيضا إشفاقاً عليه وحزنا على فراقه ، فهى ترصد شعرا مايطمئنه على مكانته في نفسها ، وما سيكون من سيطرة الحزن عليها طيلة حياتها بعده ، فإذا بالرجل يهدأ بالا ، وتطيب نفسه ، ولكن ساوس النفس مازالت تداعبه وتثير سخطه ومخاوفه ، فلا يسعه إلا أن يعبر عنها ثانية في قوله :

أنا والله واثق منك لكن
بعد موت الأزواج ياخير من عُو
ربما خفت منك غدر النساء
شَرِّ فارعى حقى بحسن الوفاء
إننى قد رجوت أن تحفظى العهد
مد فكونى إن مت عند الرجاء

قال : ثم اعتقل لسانه فلم ينطق حتى مات . فلم تلبث بعده حتى خطبت من كل جانب فقالت مجيبة لخطابها :

سأحفظ غسانا على بُعد داره
وإنى لفى شغل عن الناس كلهم
وأرعاه حتى نلتقى يوم نُحشرُ
فكفوا فما مثلى بمن مات يغدر^(٢)
سأبكى عليه ماحيت بعبرة
تجول على الخدين منى وتحدُرُ^(٣)

ثم تطول تفاصيل الرواية بما لايفيدنا رصده هنا إذ يبقى لنا من أهميتها مايدل على رصد التجربة في صورتها المتباعدتين بين استعانة المرأة بشعرها على استرضاء زوجها ، وبث الطمأنينة في نفسه حين يبدو عليها قلقا ، ومن جانبها حذرا ، بحكم خبرته بعالم المرأة ، ثم هى توظف شعرها في هذا الحوار الجماعى العام الذى تردبه على خطابها ، مؤكدة لهم استمرارية عهدها مع زوجها بعد موته ، ففى كلا الموقفين بدا الحوار الشعرى المتنوع أساسا عكست فيه المرأة موقفها إزاء زوجها قبل موته ثم بعد الموت . وتتكرر ألوان مفصلة من هذه الصيغ الحوارية في كثير من روايات الكتاب على نحو ماتكشفه لغة الحوار بين

(١) الأغاني ٢٠١/٣

(٢) مصارع العشاق ٢٩٠/١

حبيش ومحبوبته منذ تغزله في جمالها إلى ماأجابته به من شعر ، إلى رده على شعرها إلى معاودتها النظم في الإجابة على قوله^(١)

وهناك ضروب من هذا الحوار في قصص الحب العذرى المشهورة التي رددتها الألسنة طويلا على نحو مانرى في قصة عروة وعفراء ، وماكان من تأخر حوارها معه حتى يتحول إلى رثاء له بعد موته ، إذا أخذنا بما ذكره صاحب الكتاب من قولها ترثيه :

ألا أيها الـركب المخبون وبحكم
فلا هنىء الفتیان بعدك غارة
فقل للحبالى لأترجین غائبا
ولافرحات بعدة بفلام
بحق نعيتم عروة بن حزام
ولارجعوا من غيبة بسلام

فكان الحوار هنا يأتى متأخرا بعد وفاة الطرف الأول الذى طال حوار الشعرى حول عفراء ، وهى حينئذ تستجمع طاقاتها لصياغة حوارية متميزة تندرج في باب الرثائيات النسائية ، وربما تحولت اللغة الحوارية إلى منطقة أخرى يغلب عليها التظرف بالقدرة على النظم ، وتسجيل دور البديهة والارتجال ، على نحو ماتحكيه رواية صاحب الكتاب - أى مصارع العشاق - عن فضل الشاعرة ، وماكان من استئذان رجل فأذنت له وقالت : ما حاجتك ؟ قال : تميزين مصراع بيت من شعر . قالت : ماهو ؟ قال :

مَنْ لمحب أحب في صغره

فقلت :
فصار أحدىثة على كبره
من نظر شفاه وأرقه
فكان مبدا هواه من نظره
لولا الأمانى لمات من كمد
مر السليالى يزيد في ذكوره
ماإن له مسعد فيسعه
بالليل في طولسه وفي قصره

فها هو الحوار الشعرى يتحول إلى ضرب من التدريب على القول على منهاج المصراع الواحد الذى قذف به الرجل للشاعرة فإذا هى تجيبه باستكمال البيت بالمصراع الثانى لتدخل في باب الإضافة فتشدد ثلاثة أبيات تحيل من خلالها لغة الحوار إلى أسلوب لاختبار القدرة على النظم الشعرى ، وتفتيق مجال القول .

ولذا يأخذ هذا الحوار ضروريا متنوعة وأشكالا أخرى من التبارى والإطالة ، وحتى التحدى بين الشاعرة ومن يتحاور معها ، وقد يكون الطرف الثانى - زوجها - على نحو

(١) انظر مصارع العشاق ١/٣١٥ - ٣١٦ .

مارواه صاحب معجم الأدباء^(١) من قصة حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصاري ، وهي رواية تخدم القضية التي عرضنا لها من قبل حول مدارس الشاعرات ووراثتهن الشعر من آباتهن أو إخوتهن ليؤسسن بذلك أسرا شعرية ، فتأتى قصة حميدة هذه وكانت زوجا لخالد ابن المهاجر بن خالد بن الوليد ، تزوج بها بدمشق لما قدم على عبد الملك بن مروان فقالت فيه :

كهول دمشق وشبانها أحب إلينا من الجالية

فقال يجيبها :

أسنا ضوء نار ضمرة بالقف مرة أبصرتُ أم سَنَا ضوء برق
قاطنات الحجون أشهى إلى قل بي من ساكنات دور دمشق
يتضوعن لو تضمخن بالمس لك صُنانا كأنه ريحُ مَرَق

ثم طلقها ، فخلفه عليها روح بن زنباع ، فنظر إليها يوما تنظر إلى قومه جذام ، وقد اجتمعوا عنده فلامها ، فقالت : وهل أرى إلا جذاما ، فوالله ما أحب الحلال منهم ، فكيف بالحرام ، وقالت تهجوه :

بكى الخز من رَوْح وأنكر جلده وعجبت عجيجا من جذام المطارف
وقال العبا قد كنت حيناً لباسهم وأكسية كردية وقطائف

فقال روح يجيبها :

فإن تبك منا تبك ممن يصونها وماصانها إلا اللئام المقارف
وقال لها :

أئنسى علىّ بما علمتِ فإنسى مُئن عليك لبس حشو المنطق
فقالت :

أئنسى عليك بأن باعك ضيق وبأن أصلك في جذام مُلصق
فقال روح :

أئنسى علىّ بما علمتِ فإنسى

(١) معجم الأدباء ٢٠/١٠ .

وهى رواية تتعدد فيها ألوان الحوار وصوره ، ويكثر فيها الشعر على مستوى البيت ، وتتكرر الظاهرة بين المرأة وزوجها الثانى ، كما حدث الحوار مع زوجها الأول ، وكأنه طبع الشاعرية فيها وطابعها ، إذ لاتعرف هدوءا ، ولاتتوقف عن هجاء ، فهى شاعرة وابنة شاعر ، شاء حظها ألا توفق فى زواجها فراحت تهجو الزوج الأول ، الذى يرد عليها هجاءها ، ثم تتناول قوم زوجها الثانى بالهجاء ، ويرد عليها بدوره ، على مافى اللغة من صيغ هجائية مفرطة فى تصوير ضيقها بمن تهجو ، وكأنها أيضا تُغلب تجربتها مع هذا أو ذاك ، وتستجيب لانفعالاتها الداخلية التى دفعتها على إظهار بغضها الصريح لزوجها الأول ، فإذا هى تبدأ معه المعركة ، وهو يقول الشعر يجيبها منتصفا لنفسه ، ويتكرر الموقف ثانية حين تبدأ هى بهجاء قوم زوجها وبهجائه هو أيضا ليرد عليها ، فإذا مارداً أحابت ثانية ولم تتوقف ، وكأننا أمام معركة متميزة فى الحياة الزوجية لدى المرأة حين توظف شعرها بهذه الصورة الخاصة النادرة من منطلق الحوارات الشعرية المتعددة والمتنوعة . ولعل هذا هو ما جعل صاحب الكتاب يكتفى من ترجمته لحميدة هذه الأبيات فحسب . وهو ماصنع له نظيرا فى ترجمته لحفصة الركونية التى اتخذنا من شعرها شاهدا من قبل حيث توقف عند ترجمتها شاعرة أديبة مشهورة بالحسب والأدب والجمال والمال ، جيدة البديهة ، رقيقة الشعر ، أستاذة ، ولّيت تعليم النساء فى دار المنصور أمير المؤمنين عبد المؤمن بن على ، وسألها يوما أن تنشده فقالت ارتجالا :

ياسيد الناس يامن	يؤمل الناس رفته
امنن على بطرس	يكون للدهر عدّه
نخط يمينك فيه	الحمد لله وحده

أشارت بذلك إلى العلامة السلطانية ، وتولّع بها أمير المؤمنين عبد المؤمن وتغير بسببها على أبى جعفر أحمد بن عبد الملك بن سعيد العنسى ، وكان عاشقا لها متصلا بها ، يتبادلان رسائل الغرام على النحو الذى مر بنا قبل ذلك ، وهو ماتستكمل تلك الصورة التى يعرضها تفصيلا ياقوت حول مابلغها من أن أبا جعفر سعيد علق بجارية سوداء ، فأقام معها أياما فكتبت إليه :

ياأظرف الناس قبل حال	أوقعه وسطه القَدْر
عشقت سوداء مثل ليل	بدائع الحسن قد ستر
لايظهر البشر فى دجاها	كلّا ولايصر الخفّر

بالله قل لي وأنت تدرى
من الذى حبّ قبل روضا
بكل من هام فى الصور
لا تَوَرَّ فيه ولازهر؟

فكتب إليها معتذرا :

لاحكم إلا لأمر ناهٍ
له محيياً به حياتى
كضحوة العيد فى ابتهاج
بسعده لم أمل إليه
عدمتُ صبحى فاسودَّ عشقى
إن لم تلُحْ يانعميم روحى
له من الذنب يُعتذر
أعيدُ مجلاه بالسُور
وظلعة الشمس والقمر
إلا طريقاً له خبر
وانعكس الفكر والنظر
فكيف لا تُفسدُ الفكر^(١)

وعلى غرار هذه الرسائل المتبادلة ، وما تحمله من لغة الحوار الشعرى تعددت بينهما المواقف ، وتعددت أيضاً الرسائل ، وبدت لغة الحوار موزعة بين الاتهام والرد عليه ، أو الاعتراف والاعتذار ، بما يمس حياة الشاعرة اليومية فى علاقتها بالشاعر .

وتكاد مصادرنا القديمة تلتقى حول هذا الاهتمام بشعر المرأة ، موزعا بين استنشاد وإعجاب ، وبين استشهاد وتبادل رسائل وحوار ، ففى كتاب « النساء » ضمن كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة^(٢) إليها تترامى لنا هذه الصورة فيما رواه من خبر الرياشى حول رجل خرج غازيا ، فأصاب جارية وضيئة ، وكان يغزو على فرسه ويرجع إليها فوجد يوماً فضلا من القول فقال :

ألا لأبالى اليوم ما فعلت هند
شديد مناط المنكبين إذا جرى
فهذا لأيام الحروب وهذه
فتمى إليها الشعر فقالت :
إذا أقره منى السلام وقل له
بحمد أمير المؤمنين أقرهم
إذا شئت غنانى رقلُ مرجل
إذا بقيت عندى الحمامة والوردُ
وبيضاء صنهاجية زانها العُقد
لحاجة نفس حين ينصرف الجند
غنينا وأغننتنا غطارفة المُرد
شبابا وأغزاكم حواقله الجند
ونازعنى فى ماء مُغتصرٍ ورد

(١) الأغاني ١٠/٢١٩ ، ٢٢٧ .

(٢) عيون الأخبار ٣/٥٠ ، وانظر العقد الفريد ٧/١١٤

وإن شاء منهم ناشيء مدّ كفه
فما كنتم تقضون حاجة أهلکم
على كتد ملساء أو كفل نهد
شهودا فتقضوها على النأى والبعد

فإذا رد المرأة ينم عن قدرتها الشعرية على الإبداع ، فلم تشأ أن تتحاور ، أو ترصد ردها نثرا إزاء شعر سمعته ، فإذا هي تطيل الرد على نحو ماسجلته أبياتها ، وكأنها تحيل الموقف إلى مناظرة فنية .

وربما تطرق حوارها الشعرى إزاء عالم الرجال إلى منطقة الارتجال التي تسجل إصرارها على إثبات وجودها شاعرةً وامرأة لها مشاعرها المتميزة ومنطق انفعالاتها الخاصة ، إذا وضعنا في الاعتبار خلاصة تلك القصة التي يرويها صاحب مصارع العشاق^(١) حول « مفداة » التي عرفت بجهاها وأدبها وبلاغة لسانها ، وكيف مالت إلى فتى من قومها في مقابل اشمئزازها من زرعة زوجها لطفة عقله وجهله ، فيدور هذا الحوار الشعرى المتميز بين الثلاثة : المفداة وزرعة وحى ، وكأننا أمام هذا « السيناريو » الغريب في لغة الشعر إذ يصور زرعة إعراضها عنه وإقبالها على حى :

صدود وإعراض وإظهار بغضة
علامَ ولم يابنتَ آل العذافر؟
في مقابل قول حى :

جمالك يازرعَ بن أرقم إنسا
تناجى القلوب بالعيون النواظر

فيقول زرعة :

فإن يك مما خسّ حظي لأنسى
وأنى كريمٌ لأأزّن بريية
أصابى فتصبيني عيون القصائر
ولايعترى ثوبى رين المعابير

فقال المفداة :

كذاك فكن يسلم لك العرض إنه
جمال امرىء أن يرتدى عرض طاهر

فقال حى :

حياء كما لاتعصياه فإنسا
يكون الحياء من توقى المعابير

(١) مصارع العشاق ١١٨/١ - ١٢٠

فانصرف زرعة وأنشأ يقول :

يابغية أهدت إلى القلب لوعة
وماكنت أدري والبلايا مظلة
جلست على مكتوبة القلب طائعا
لقد خُبت لي منك إحدى الدهارس^(١)
بأن حامى تحت لحظ نخالس
فياطوع محبوس لأعنف حابس

ويحدث بينها الشقاق وتحتجب المفداة ، وتمتنع من محادثة الرجال حتى إذا اجتمع النساء في مأتم واحد من عطاء القبائل ؟ وبلغ زرعة أن المفداة واحدة من الحضور اجتمع لديه لداته يفندون رأيه ويعدلونه فينشد قوله :

لم يلم في السوفاء من كتتم الـ حب وأغضى على فؤاد لهيد
صابنا ذاك لاسم من جلب السقم عليه ونفسه في الوريد
ثم شهق فمات . وبلغ المفداة خبره . فسقطت تائهة العقل سحابة يومها ، فلما جن عليها الليل رفعت عقيرتها فقالت :

بنفسى يازرع بن أرقم لوعة
لئن لم أمت حزنا عليه فإنسى
لئن فتنى حيا فليس بفائتى
طويت عليها القلب والسر كاتم
لألام من نيطت عليه التمام
جوارك ميتا حيث تبلى الرمام

فمع تفاصيل الرواية وتعدد صيغ الحوار تتراءى لنا هذه الثلاثية العجيبة ، حوار المرأة الشاعرة مع صاحبها وزوجها ، ويطول زمن الحوار ، وتتبدل الأمور ، وتحدث القطيعة ، ويتغير موقع الأحداث ، ويأتى مأتم عظيم القبيلة ، وتحضره المفداة ، وينظم زرعة شعره ، ثم تنظم هى آخر لغة لحوارها معه بعد موته ليكون رثاء وبكاء عليه ، ولتنتظر مصيرها القائم من بعده ، وبذا تظل الروايات بمثابة كشف عن طبائع متميزة لشعر المرأة حين تختصم مع زوجها حول غيرة النساء ، فهذا هو الزوج يرأسها شعرا بما كان من شأنه مع الجارية ليفتح معها تلك المعركة التى يبدو فيها خاسرا حين يتلقى منها الرد على رسالته ، كما رأينا فى خبر الرياشى وهذا هو الجدل الشعرى يدور بينهما من خلال الأبيات التى نظمها كل منهما فى الدفاع عن نفسه ، وعرض طبيعة موقفه . ويحسن هنا ألا نقتحم الدرس بمزيد من الروايات ، وكثيرة هى تفاصيلها التى قد تبدو تكرارا لتلك النماذج التى توقفنا عندها

(١) الدهارس : الدواهى . اللهيد : الحسير .

لتبقى أمامنا الصورة واضحة حول طبيعة هذا الحوار الشعري الذي كشفت فيه المرأة عن قدراتها الفنية المتميزة مرة في مجال الارتجال والبديهة ، وأخرى في مجال الصنعة والإناة وثالثة في مجال الانتصاف لنفسها في ظلال تلك القضايا النسائية حين تتعدد أطرافها بين الرجال . . . ويلاحظ - وهذا بديهي وطبيعي - درجة الإيجاز في النظم في مثل هذه الألوان الحوارية وخاصة أن هذا الإيجاز يبدو قاسما مشتركا على الرغم من تعدد الروايات وتنوع مصادرها ، وهو أمر منطقي يظل علامة مميزة لشعر المرأة مما تكتمل بين أيدينا صورته في الدراسة الفنية في موضعها من هذا البحث .



الفصل الثامن

محاولات لتصنيف الشعر النسائي

- ١ - تصنيف كمي .
- ٢ - تصنيف طبقي .
- ٣ - تصنيف فني .

١ - التصنيف الكمي

ولست أقصد منه التحول بهذا الدرس الأدبي إلى صورة من العمل الإحصائي الذي ينهض على إعداد بيبولوجياً لشعر المرأة ، أو ماحوله من الدراسات من أشباهه ، فهو درس ينتقى من شعرها ، ويصطفى من أخبارها ما يمكن أن يدرسه على المستوى الفني ، ولكن هذا التصنيف بدأ يفرض نفسه بحكم طبيعة الموضوع الذي يدفع إلى تأمل هذا الكم الشعري الذي نظمته الشاعرة العربية ، وماقياسه إلى شعر الرجال ، وما المصادر التي عنيت به ، وما الدواوين التي توجد منه بين أيدينا وما أسباب ضياع ماضع منه إلى غير ذلك من القضايا التي يمكن رصدها في حدود هذه المنطقة من البحث ، والتي لن تأخذ عمقا فنيا بقدر ماتتحسس طريقها بحذر عبر المصادر والدراسات ، في محاولة للاطمئنان على الحدود التقريبية لشعر المرأة ، وما الأبواب والموضوعات التي نظمت فيها ، وما الموضوعات التي اشتركت فيها مع الرجال في النظم ، ومتى كانت مواضع العزلة والانفصال إلى خصوصية عالم المرأة من خلال واحد من مقاييس تميز شعرها .

ويمكن أن نرصد - بدايةً - جانبا من هذا التصنيف الكمي من خلال ما رأيناه من ضروب الحوادث الشعرية التي تناثرت في الروايات المختلفة ، فهذه تمثل اتجاهها شعريا له سماته وملاحظه الخاصة ، بما يكفي لنراه ضربا متميزا يكاد يختص به شعر النساء . . فإذا ماتجاوزنا هذا الحوار بأشكاله المتنوعة أمكن أن نتأمل كماً طيباً من هذا الشعر ، يبدو موزعا بشكل عشوائي يختلف كثرةً وقلّةً في مصادرنا القديمة ، فلدينا الأبيات المفردة التي ترد في صور تلقائية عند تناول ظاهرة أدبية بالدرس والتحليل ، كأن يتعرض المصدر لباب من أبواب الشعر العربي ، فيجمع - على نهج القدماء - أفضل بيت - أو بيتين - أنشدتهما العرب في الرثاء ، أو الهجاء ، أو غيرها من موضوعات الشعر ، ليكون المبدع هنا امرأة فتأتي الأبيات مرصودة في مختاراتنا الشعرية من هذا المنطلق الخاص .

وربما أوردت المصادر - عن قصد - كماً من هذا الشعر النسائي خاصة ، إذا خصصت له مساحة من الدراسة كتابا أو بابا من أبواب التأليف . كما رأينا في كتاب « النساء » ضمن كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبية ، أو يأتي الدرس مستقلا تماما على

طريقة « السيوطي » في نزهة الجلساء في أشعار النساء ، أو مانهض به « المرزبانى » من جمع « لأشعار النساء » ، أو ما طرحته كتب الاختيارات الشعرية على منهج « الأصمعى » في اختياره لقصيدته « السعدى بنت الشمردل » (الأصمعيات ٢٧) أو المفضل الضبى في قصيدة لامرأة من حنيفة (المفضليات ٧٩) أو ما شغل من المصادر بالترجمة للنساء « الشعراء » أو غير الشعراء على طريقة « فهرست ابن النديم » وكتاب « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » لابن سلام الجمحي وما كان من تعرضه لطبقة « أصحاب المراثى » وتوقفه عند « الخنساء » (٩٩٦) ثم ما احتواه فهرس أعلام الطبقات من موضوعات حول شعر المرأة (٨٠٥ - ٨١٠ ، ٨١٣ - ٨١٦) وكثيرة هي الروايات والأشعار التي جمعها « الحصرى » في « زهر الأداب » حول شواعر العرب « كالخنساء » وليلى الأخيلية (١٠٠١ ، ٩٩٦ ، ١٠٠١) أو ما عرف من الرثاء لديهن (١٠١٠) أو ما تناثر عنده من أخبار رثائيات الشعراء (٦٩ / ١ ، ٧١ ، ١٢٣) أو حتى ما جمعه من أخبار حول دور المرأة « ناقدة » للشعر إلى جانب كونها شاعرة (٢٩٠ ، ٢٥٧ ، ٢٩١ ، ٣٠١ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٦٠ ، ٧٠١) أو ما عرض له من موقف المرأة مهجوة (٧٧٩ - ٨٠٧ - ٧٨٤) . وعلى نفس النهج نجد اهتمام صاحب « الأمالي » بتراجم النساء وأخبارهن على نحو ما نرى عند توقفه عند ليلي الأخيلية (١ / ٨٦ ، ١٠٤ ، ٢٢٩ ، ١٢ / ٢ ، ٧٩ ، ٧٣ / ٢ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣) .

وكثيرة هي أخبار المرأة الشاعرة عند أبى الفرج على مدار أجزاء أغانيه ، ابتداء من رصده للأخبار حول مجالس النساء (١١٣ / ١) ودورها في الغناء إلى تخصيصه لأخبار الشاعر مع امرأة ، على نحو ما يرصده عن بشار وعبدية (٢٥٦ / ٦ ، ٢٦٨) والأحوص وأم جعفر (٢٦٩ / ٦ ، وابن جامع وأم جعفر ٣٢٤) .

وغير ذلك كثير جدا من أخبارها عنده أو من حديثه عند موقفها تجاه شعر شاعر بعينه ، كأخبار الحبشية مع شعر عمر ، وحبابة مع شعر الأحوص (٢٤٥ / ٤) أو ما جمعه من أخبار نادرة عن تهاجى الشعراء كما في خبر « ليلي » و « النابغة » (٢١٨ / ٥ ، ٢١) أو حتى ما قصد إلى عرضه خاصا بالمرأة تماما ، كما يذكر في أخبار أميمة بنت شمس (٢٢ / ٥٨) أو أخبار « محبوبة » الشاعرة (٢٢ / ٢٠٢) أو « عبيدة » الطنبورية (٢٠٧) أو أسياء بن خارجة ، وابنته هند (٣٧٧ / ٢٠) ، أو أخبار حبابة مع ابن عائشة (٣٣٩ / ٢٠) ، أو أخبار أم جعفر (٣١٦) أو أخبار فضل الشاعرة (٣١٤ / ١٩) أو أخبار عليّة بنت المهدي (٢٠١ / ١٠) ، والخنساء (٧٢ / ١٥ ، ١١٩ / ١٥ ، حبابة ١٤٣ ، نائلة بنت الفرافصة ٣٤٨) ،

أم حكيم ٢٩٤/١٧ ، سكينه بنت الحسين ١٨٠/١٦ زينب بنت جرير ٢٢١ ، عزة الميلاء ١٦٤ ، وفوز صاحبه العباس ٧٣/١٧ .

وعلى نفس المنهج نجد اهتمام ابن المعتز في كتابه « طبقات الشعراء المحدثين » بموقع المرأة من هذا العالم الشعري المتميز ، فيعرض مايعرضه من أخبار « عنان » جارية الناطقي (٤٢١) وأخبار سكن (٤٢٢) وأخبار « عائشة » العثمانية (٤٢٣) وخنساء جارية هشام (٤٥٢) و« عريب » جارية المأمون ٤٢٥ وفضل الشاعرة ٤٢٦ .

ونضيف إلى ذلك تلك الأخبار الموزعة والأشعار المنتشرة في كثير من مصادرنا الأدبية على طريقة ابن سلام الجمحي في طبقاته ، أو المرزباني في معجم شعرائه ، أو الأمدى في مؤلفه ومختلفه ، أو أبي تمام في حماسه أو القرشي في جمهرة شعرائه ، أو ابن طيفور في كتابه (بلاغات النساء) . أولدى من شغل من المؤلفين بأخبار القيان من النساء بصفة خاصة ، سواء أكن شاعرات أم مجرد مغنيات ، على طريقة يونس الكاتب في (كتاب القيان) ورسالة الجاحظ حول « الجوارى والقيان » وغير ذلك من مصادر جعلت همها شعر المرأة على طريقة السيوطي في (نزهة الجلوساء في أشعار النساء) أو المرزباني كما ذكرت آنفا في « أشعار النساء » أو ماأدرجه المقري في « نفع الطيب » من أخبارهن . . .

كثيرة هي إذن المصادر القديمة التي شغلت بأخبار المرأة وشعرها على اختلاف عصورها « وطبقاتها » ومكانتها في الشعر ، وهو ماأكملته اهتمامات الدراسات الحديثة بالدور البارز في الإسهام في رصد ذلك الشعر النسائي ، وإعادة طرحه في زحام الحركة الأدبية ، فأخذت منه ماكان أهلاً للتناول والاعتداد ، أو موضعاً للاستشهاد ، أو مابدا منه ممثلاً لطبيعة الحركة الفنية من خلال عالم المرأة الشاعرة فظهرت القصائد والمقطوعات من الشعر النسائي ، موزعة في ثنايا الدراسات العامة التي شغلت بدراسات تاريخ الأدب العربي ، أو تصانيف عصوره القديمة ، أو ما قصد منها إلى دراسة ظاهرة فنية يبدو شعر المرأة عنصراً بارزاً فيها ، أو ما تنجم منها صراحة إلى الاهتمام بشعر المرأة بصفة خاصة على طريقة الأستاذ عبد الله عفيفي في كتابه (المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها) وكتاب بشير يموت (شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام) وكتاب زينب فواز (الدر المشور في طبقات ربات الخدور) ، وقدرية حسين (شهيرات النساء) ، وعمر رضا كحالة (أعلام النساء في عالمي الجاهلية والإسلام) وابن قيم الجوزية في (أخبار النساء) وأبي الفضل بن أبي طاهر طيفور في (بلاغات النساء) ومن جميل بيهم (المرأة في حضارة العرب) وابن السامعي

في (نساء الخلفاء) ، وغير ذلك من الدراسات التي شغلت بامرأة بعينها ، على طريقة من نهضوا بدراسات حول الخنساء وشعرها ، كما فعلت الدكتورة بنت الشاطيء في كتابها (الخنساء) وكرم البستاني في « شعر الخنساء » ومن جابر الحيني « الخنساء شاعرة بنى سليم » إلى جانب الدراسة التي نهض بها محقق ديوان الخنساء (الدكتور إبراهيم عوضين) وكذا ما قام به محقق ديوان ليلى الأخيلىة (خليل إبراهيم العطية) أو مادار من دراسات حول المرأة الزاهدة أو المتصوفة على طريقة الدكتور عبد الرحمن بدوي في شهيدة العشق الإلهي ، وهناك الدراسات التي عرضت لها في المقدمة والتي شغلت بالمرأة العربية بوجه عام ثم توقفت عند شعرها ونقدها على طريقة الدكتور أحمد الحوفي في كتابه (المرأة في الشعر الجاهلي) ، وكذا الدكتور على الهاشمي بنفس العنوان ، وكذا لدراسة الاستاذ « سليم التنير » للشاعرات من النساء في أعلام وطوائف ، إلى غير ذلك من دراسات تناولت شعر المرأة في صور غير متخصصة باعتباره استكمالاً لصورة الشعر العربي في مسيرته الطويلة لدى الرجال ، وأظنها كثيرة بما يكفي لعدم ذكر كتاب منها هنا بعينه ، إذ تكاد تضم كل الدراسات الأدبية التي خصصت للمرأة منها مبحثاً ضيقاً ، أو فصلاً موجزاً ، أو مجرد إشارة سريعة ، أو ملح خاطف لطبيعة شعر المرأة نموذجاً مكملًا للحياة الأدبية في عصر من العصور ، أو حول موضوع من موضوعات شعرنا القديم وبخاصة شعر الرثاء .

وفي زحام هذا الكم من الدراسات الأدبية نجد المرأة الشاعرة موضوعاً للدرس على مدار عصور الأدب المختلفة ، صحيح أن هناك دراسات قد شغلت بها في غير هذه المواقف الفنية ، كأن نجد دراسة عن المرأة في شتى العصور من لدن آدم عليه السلام حتى الآن (بقلم ابن الخطيب) ، أو ما أشبه ذلك في كتاب (فضائل النساء في السنة والتاريخ) ، (لإبراهيم محمد الجمل) إذ تأخذ الدراسات في هذا السياق صورة عامة حول المرأة موضوعاً للدرس والتحليل ، بعيداً عن هذا الواقع الشعري المتميز الذي يمكن توزيع تصانيفه على مستويات متعددة :

١ - فهناك تصنيف يخضع للعصور الأدبية التاريخية كما تعرفنا عليها تقليداً ، تكشف صورة المرأة وتتوقف عند حدود موقفها الشعري في جاهليتها على منهج الاستاذ الهاشمي والحوفي وغيرهما من دارسي العصر الجاهلي ، ثم ما أصاب الشعر عند في إطار إبداعها النسائي من تطور على يد دارسي فترة الحضرة بين الجاهلية وصدر الإسلام . وهناك موقف المرأة المسلمة في الدفاع عن الدعوة والإسهام الفعلي لشعرها في غزوات الإسلام ، وهذه تناولتها دراسات تلك الفترة بالتحليل .

وتمتد صورة هذا التصنيف الكمي لتكشف لنا عن مكانة مرموقة للمرأة الشاعرة منذ هذا التاريخ المبكر في العصرين الأديبين الأولين ، ويبدو امتداد الصورة باهتا في عصر بني أمية ، إذ يقل عدد الشاعرات ويقل إبداعهن المرصود في مصادرنا الأدبية ، في مقابل ازدياد مكانة المرأة موضوعا للشعر في ظل ظروف التخصص البيئي عند كثير من شعراء العصر ، ممن لاشأن لهم إلا بالنساء ، سواء منهم شعراء الغزل العذري أو الغزل اللاهني ، إذ تزدهم المدارس الشعرية المتخصصة بالحديث عن المرأة ، على أكثر من مستوى يعكسه لنا جميل وكثير ، وقيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ، ونصيب ، ووضاح اليمن وغيرهم . وفي الاتجاه الآخر يقف عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي ، ولتكتمل اللوحة بفحول المديح الكبار ، ممن جعلوا المرأة دائما في موضع الصدارة من قصائدهم على سبيل إحياء النموذج النمطي للقصيد العربية منذ الجاهلية . ففي زحام هذا الركام الشعري ترتقى مكانة المرأة موضوعا للشعر . أكثر من ارتقاء مكانتها كشاعرة ، إلا ما يوجد بين أيدينا من كم قليل متناثر في الدراسات الأدبية ، حين تعاود حركتها الأزدهار في عصر الجوارى وارتقاء موجة الغناء ، أعنى - بالتحديد - مع مطالع الحياة العباسية وماشهدته من دور القيان ، وانتشار المجون ، والاعتداد بدور المرأة الشاعرة حرة كانت أو أمة ، عربية كانت أو أجنبية ، ولدينا رسائل كتاب العصر حول هذا الموضوع الذي تميزت به الحياة العباسية ، وهنا تبدو المشاركات النسائية في حركة الشعر ، وقد أسهمت حتى في أذواق الشعراء ممن راحوا يعدون شعرهم إعداداً خاصا ، لكي يغني في دور القيان ، عندئذ تبرز الجارية ، وقد فرضت ذوقها فرضا على الواقع الأدبي ، سواء أكان ذلك في إطار إبداعها شعراً ، أم في إطار دورها في دور الغناء ومجالس المنادمة .

وتكاد رسالة شعر المرأة تختلف في هذا العصر ، عما نراه من رسالة شعر جيل السلف ؛ أعنى بذلك ماكان من مشاركات نادرة لنساء أمويات في شعر السياسة ، أو الفرق السياسية التي عرفت بها البيئة الأموية وازدهمت بهادتها دواوين الشعراء .

٢ - فإذا تجاوزنا هذه النظرة التاريخية التي قد تحكمتنا في جانب من هذا التصنيف ، أمكن أن نراه - على مستوى الكم أيضا - من زوايا أخرى تحدد لنا مجالات الشعر النسائي ، وتبشر بإمكان استكشاف أهم سماته الفنية التي انباز بها عما سواه من صور الإبداع .

إذ يمكن طرح تصنيف آخر لشعر النساء طبقا لموضوعات الشعر التي شغل بها هذا العالم ، وهذا أمر جد هام وخطير ، لأننا يمكن أن نوظفه في تحديد أبعاد هذا الشعر ،

وكشف جوانب التشابه والاختلاف بينه وبين شعر الرجال ، عرضا على كل الأبواب التي طرقها الشعراء ، ومن خلال الموضوعات التي خصت بها دواوينهم . وإذا كان الشعر العربي قد تمخض بين أيدينا عن موضوعات معينة رصدها لنا نقادنا القدامى بين مدح وهجاء أو رثاء أو وصف وغزل ، فإن التصنيف الكمي لشعر المرأة قياسا على هذه الرؤية الموضوعية ، لا بد أن يضع أيدينا على صورة من ذلك القاسم المشترك بين الشعراء والشاعرات في مختلف موضوعات شعرنا القديم . ولا بد - أيضا - أن يعكس لنا السمات الخاصة الفارقة التي تظل بمثابة مظهر - أو مظاهر - لتمييز شعر المرأة إزاء غيره من الأشعار . وفي إطار هذا الفهم نلمح - بدايةً - كثرة هائلة من شعر النساء ، في إطار فن الرثاء بصفة خاصة ، وهنا يتقدم هذا الموضوع كل موضوعات الشعر التقليدية ، إذ يكاد يحتل مكانة شعر المدح - أو قريبا منها - لدى الرجال ، وهو أمر تعكسه طبيعة المرأة الباكية التي شاء قدرها أن تظل متربصة بكل من حولها من ذوى القربى لتنظم فيهم من مرثياتها ماسندرسه في حينه تفصيلا . . ثم تأتي بعد ذلك بقية الموضوعات وتكاد تنسحب - إلى حد بعيد - أمام حجم هذا الموضوع ، وهو ماسنراه أيضا في موضعه من شعر نسائي في عالم الهجاء ، والغزل ، والمدح والوصف ، والزهد والحكمة إلى جانب أرصدة الشعر الحماسي إذا ما ربطناها بحركة الحروب وأيام العرب منذ الجاهلية ، وامتدادها .

٣ - ويمكن أن نتحول بأنظارنا إلى جوانب أخرى لهذا التصنيف الكمي لشعر النساء من منظور فني محض يتطلب دراسة فنية متأنية على مستوى الإطالة والقصر في القصيدة ، الأمر الذي يرتبط ارتباطا حرفيا - بما دفعت به إلينا مصادرنا الشعرية المتنوعة من رصيد شعري للمرأة في مختلف العصور ، ومع تعدد الموضوعات وتنوعها ، إذ يبقى هذا التصنيف رهنا أيضا بعملية الإبداع ذاتها ، وهو مانراه موزعا بين قصائد طوال ، تشير المؤشرات الأولى إلى قلتها إذا قيست بقصار القصائد ، أو حتى المقطوعات الشعرية ، وإلى جانب هذا الكم نجد رصيदा آخر من الرجز الذي سهّل جريانه على لسان المرأة العربية في رثياتها أحيانا ، وفي حماسياتها في كثير من الأحيان .

ويجرتنا هذا التصنيف إلى تأمل كم ضخم من شعر النساء وصل إلينا في صورة أبيات مفردة ، أو في صورة البيتين أو الثلاثة ، وهو ما رأينا منه جانبا في حديثنا عن الحوار الشعري ، ومنطقة الإبداع في شعر المرأة ، وبذا يبدأ التصنيف لدينا من خلال تأمل هذه الأبيات السريعة المفردة ، وارتباطها بفكرة الارتجال ، أو النظم الشعري على البديهة ، أو الخضوع لإيقاع سريع يفرضه موقف التحدى ، أو الصراع بين الشاعرين أو الشاعريين ،

أوربا كان عرضة للضياع ضمن ماضع من تراثنا الشعري في زحام المخطوطات التي جار عليها الزمن ، ليبقى أمامنا من تلك الأبيات المفردة ، ما يحتاج أيضا إلى دراسة تصنفه في بداية شعر المرأة ، ليعقبه بعد ذلك ما وصل إلينا من المقطوعات السريعة أو الرجز أو الأوزان الخفيفة أو المجزوءة ، مما يحتاج أيضا إلى دراسة خاصة تكشف ما حوله من صور الحياة ، فربما كان رد فعل لاستجابة المرأة الشاعرة لواقعها الحساسى ، أو ما حوّلها من ضجيج عالم الغناء ، بما لا يتيح لها فرصا للنظم المتأنى على لغة الصنعة الشعرية الدقيقة التي ازدحمت بها دواوين الشعراء . .

وربما صحّ لنا بعد هذا أن نرى التصنيف الكمية لشعر النساء وقد تنتهى بنا إلى نتائج طيبة في فهم طبيعة هذا الشعر ، واستكشاف أصول الابداع فيه ، وهو ما يمكن أن يكتمل في موضعه من الدراسة الفنية لهذا الشعر وشاعراته .

٢ - التصنيف الطبقي

ويمكن رؤية هذا التصنيف من زوايا مختلفة تجعل أمامنا شعر النساء واضح المعالم إلى حد كبير ، ذلك أن كل زاوية تؤدي مهمتها في فهم الطبيعة النوعية لهذا الشعر ، على مستوى ماهيته وأسلوب معالجته ، وما يحمله من وظائف ، وما يعرضه من دلالات متنوعة .

ونبدأ بالقسمة الطبقية على الصعيد الاجتماعي قاصدين بذلك درجة الانتفاء التي تجعل من نسب الشاعرة إلى فئة ما بمثابة مؤثر له قيمته وأثره في شعرها ، أو - بصورة أكثر وضوحا - قد نجد السمات الفنية مشتركة واردة لدى شاعرات كل فئة على حدة . سنجد لدينا على هذا القياس شعر الأميرات من بنات الأسر الحاكمة ، أو من سيدات القوم قبل عصور الخلافة ، فلدينا شعر القرشيات في الجاهلية وصدر الإسلام ، وشعر الأميرات بعد ذلك ممن نظمن الشعر في موضوعات متعددة تتصل بأسرهن وعروبتهن ، ومنهن من انزلت في صيغ نظمها لتعرض جوانب شعرية في الخدم أو حتى الغلمان والوصفاء . ولدينا شعر الحرائر ممن تدخلن في أساليب النظم الشعري ، وأكثرن من استنشاد الشعر ، وتذوقه ، وإصدار الأحكام المختلفة عليه ، وشاركن مشاركة فعالة في منتديات الشعر ، كما شاركن أيضا في صياغة نظرية الغناء ، ومحاولة إخضاع الشعر وأوزانه لها ، فكان لشعرهن معجمه اللفظي والتصويري والأسلوبى والموسيقى المتميز ، إلى جانب ذلك الكم المتنوع من الموضوعات التي نظمن فيها الشعر بلا مواراة ولا حرج . وإلى جانب شعر هاتين الطبقتين

نجدكما ضخماً من شعر الجوارى والأجنيبات ، وهو مانسجله تأريخاً مع حركة المد الحضارى التى شهدت البيئة العربية فى عصرى بنى أمية وبنى العباس ، مع كثرة السبايا والانفتاح الحضارى على الأمم المفتوحة ، وانتشار دور الغناء ومجالس المنادمة ودور القيان ، إذ تهبأت للجارية من الظروف الاجتماعية ما يجعلها شاعرة ومغنية ، تتقرب بشعرها إلى الخليفة ، أو تنافس الشاعر ، بل قد يشتد بها إعجاب الخليفة ، وقد تصبح له زوجة ولأبنائه أما ، كما قد تهدى الجارية من خليفة إلى آخر أو من خليفة إلى واحد من المقربين إليه شاعراً كان أو غير شاعر ، الأمر الذى نجده مرصوداً بكثرة بالغة فى شعر الجوارى بما يصور أوضاعهن فى المجتمع العربى ، سواء من أصبحت منهن من أهل السطوة والسلطان ممن تجاوزن دور الوصيفات فى البلاط الحاكم ، أو من عشن منهن فى دور القيان فتحولن إلى خمارات من أصحاب الحانات ، أو ظللن يقمن بدور الوصيفات فى القصور العربية ، أو عشن فى إطار منادمة الأمير أو بطانة الخليفة ومجالسيه ، أو تبنى مهمة الغناء والطرب والمسامرة له ، على نحو ما رأينا فى مجالس الشعراء والشاعرات ، وكذا فى مجالس الخلفاء التى التحقت بها المحظيات من الجوارى ، فقممن بأدوار تحكيها لنا أخبار أبى الفرج وغيره ، ممن شغلوا بهذا التيار الاجتماعى فى الحياة العربية ، بما يكفى للكشف عن دور الجارية أحياناً فى السياسة ، وأخرى فى الاجتماع ، وثالثة فى الفن والغناء ، ورابعة فى شعر التصوف الذى نجده مطروحاً لدى بعضهم .

فإذا ما تجاوزنا هذه القسمة الطبقيه فى صورة الانتماء ، وتغاير طبائع الأنساب ، أمكن أن نجد ضروباً من الشعر النسائى على أساس المهمة التى تنهض بها المرأة فى الحياة الاجتماعية ، بصرف النظر عن شرف نسبها ، أو طبيعة انتمائها . وقد يبدو من فضول القول هنا أن نطيل فى هذه القسمة ، فقد تولت أمرها الدراسات التى ذكرناها حول المرأة العربية ، شاعرة كانت أو غير شاعرة ، فنجد رصيذا خصباً من شعر الشاعرة الأم التى ربما أفاضت بشعرها فى ترقيص أبنائها صغاراً أو حثهم على الجهاد كبراً ، وربما تدخلت فى مشكلة الثأر على المستوى القبلى أو القومى ، فأثارت نائرة القوم من أجل مكانتها والانتقام لكرامتها ، وربما رصدت أكبر كم من شعرها - وهذا طبيعى - فى باب الرثاء الذى يتميز بسيمات خاصة ، تكاد تفرد عن شعر الرجال . كما يطلع علينا شعر المرأة الزوجة بموضوعات متميزة من مستوى آخر تحوى الكثير من معاناتها ، وتعرض أبعاداً من شكواها ، أو تحمل قدراً من سعادتها واتساقها مع حياتها الزوجية ، وهو مانجد منه أطرافاً بارزة فى نظم الزوجة حين تبدو هاجية زوجة أخرى ، أو هاجية زوجها ، أو قومها ، أو

هاجية شاعرا آخر ، أو هاجية هجاء قوميا لغيره وخاصة في شعر الغزوات . وربما رأيناها في شعرها رائية حزينة باكية ، يستوقف ماضى حياتها مع زوجها إن كانت رائية له أو لغيره من ذوى قرباها ، إلى جانب صور الشكوى والهجر التى يطرحها شعرها ، سواء أكانت زوجة حزينة أم كانت مطلقة توظف فنا في خدمة قضيتها ، وهو ما تكمل به الصورة الأولى التى يحكيها شعرها حول شروطها فى الزواج أو تصويرها لتصورها لطبيعة الزوج الذى تتمنى أن تعاشره .

ويرد ضمن هذا التصنيف أيضا شعر النساء ممن جمعن بين دور الزوجة ، والأم الحزينة ، والأخت الحائرة ، فتكشف عن طبيعة خاصة من صراعها الداخلى من ناحية ، وتحكى أبعاداً من أزمتها المعقدة أمام قومها من ناحية أخرى ، على نحو ما نجد فى شعر جلييلة البكرية مثلا . وهناك شعر الأخت فتاة كانت أو امرأة توقف فنا على إخوتها رثاء وحزنا ، على نحو ما صنعت الخنساء أختا وأما . ثم يبدو هناك شعر المرأة الفارسة التى تصر على الخروج ، وتتحمس لمشاركة الرجل فى ميادين القتال ، وهو شعر قليل ونادر ولكنه موجود بين أيدينا ، إذ يجمع منه صاحب السيرة النبوية كما لا بأس به ، وكذلك بقية مصادرنا ، إلى جانب موضوعات شعرية أخرى نظمت فيها المرأة العجوز ، التى قد يشغلها أمر الشيب فتبدو منه غاضبة وعليه ساخطة ، فإذا بها تنظم الشعر وتحكيه المصادر فى باب فصاحة العجوز ، أو شعر العجوز المتصايبية ، أو ما تنظمه العجوز من شعر فى بناتها ، وهو يقابل على مستوى آخر بشعر الفتاة ، سواء من ذلك ما نجده على لسان الفتاة بنت العم ، أو ما نجده كذلك من شعر الفتاة المخطوبة الممنعة ، أو غير ذلك مما يتناثر من شعر قيل بعضه على لسان امرأة دون أن يحدد لنا المصدر من هى تلك المرأة ، أو طبيعة الانتهاء التى تسهل لنا وضعها ضمن هذا التصنيف ، كما يرد بين أيدينا نماذج نصبه لشعر السبايا من النساء ، مما يذكرنا بشعر الأسرى من الرجال ويكشف لنا جوانب جديدة فى شعر المرأة تستحق مزيدا من التأمل والدراسة .

ويدخل ضمن هذا التصنيف الطبقي أيضا ما نجده مميزا للشاعرات من النساء ، ممن ينتمين إلى أسر شعرية عريقة ، كأن تكون الشاعرة ابنة شاعر مشهور ، أو أختا لشاعر ، على نحو ما كان من كبشة أخت عمرو بن معديكرب ، أو عمرة بنت دريد بن الصمة . وأخت سلمة بن دريد ، أو زينب بنت الطثرية أخت يزيد ، أو أم عمرو أخت ربيعة بن مكرم ، أو حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى ، أو بنت حسان بن ثابت أو غنية أم حاتم الطائى ، أو ابن عم الخنساء ، أو قتيلة بنت النضر بن الحارث ، أو غير أولئك من شاعرات

كن ينتمين إلى أسر شعرية أصيلة ، مما جعل هذا الانتفاء يؤثر - بالضرورة - في شعرهن ، بما يكفي لتحويله إلى مدرسة متميزة ، على طريقة المدارس الشعرية التي نعرفها بين شعراء رواة ، على منهج أوس والطفيل وزهير وبشامة وكعب ، والحطيئة وجميل ، ومن حذا حذوهم من شعراء أدبنا القديم . وهو ما قد نرى فيه تميزا وخاصة حين يرتبط بعلاقة الشاعرة بأبيها ، أو تحولها إلى ناقدة لشعره ، أو مكلمة لاتجاهه ، أو مساجلة له ، أو لغيره من الشعراء ، أو قادرة على التحوار الشعري حتى مع كبار شعراء جيلها .

وإلى جانب هذه الطبقة من الشاعرات نجد ماطلعت علينا به بقية الفئات من شعر ينتمي إلى موضوعات مختلفة ، ويعالج اتجاهات متنوعة سبق أن احتواها التصنيف السابق ، وكشف عن إمكانات درسها .

ولعل صورة هذا التصنيف لا تكتمل إلا بالتعرف على التصنيف الفني ، سواء ما عرضته لنا المصادر التي جمعت شعر النساء ، أو ما نحاول رؤيته على المستوى الفني من ذلك الرصيد الشعري .

٣ - التصنيف الفني

ويقودنا إلى هذا التصنيف محاولة التعرف على طبيعة الملامح والقسمات الفنية التي تسيطر على شعر المرأة في عصر ما أو موضوع ما بعينه ، ومن هنا يبدو ضروريا أن يعكس لنا هذا التصنيف كثيرا من الحقائق حول شعر النساء ، سواء من منطلق مميزاته وسماته الخاصة التي تميزه ، أو من زاوية دخوله مع شعر الرجال في مواقف متشابهة أو متقاربا تحكمها القواسم المشتركة في ظاهرة الإبداع ذاتها .

ويمكن الدخول إلى التصنيف الفني من عدة مداخل ، تحكمنا فيها أحيانا الزاوية الكمية التي تفرض علينا تأمل موقف شاعرة البيت الواحد ، أو الأبيات المفردة ، التي بدت عرضا خاصا سريعا ، وكأنه نفس شعري قصير ، أو هو لحن لم يكتمل لدى صاحبتة ، أو هو صورة فنية جارت عليها يد الضياع ، فعصفت ببقاياها ، أو هو الموقف الشعري حين يبدو رهنا بشاعرة البديهة ، أو منطلق الارتجال الذي يبدو رد فعل لموقف المبدع ، أو استجابة لظرف الإبداع ذاته ، أو قصدا إلى التباري ، دون إعداد سابق يمكن أن تهيمن علي الروية ، أو تنتشر بين طياته ملامح الصنعة الشعرية ، وإلى جانب شاعرة البيت المفرد . أو الأبيات المتناثرة ، أو الحوار الشعري ، نجد شاعرات المقطوعات ، وكذا شاعرات الرجز

من انتشر في شعرهن هذا اللون أكثر من غيره ، وأخيرا تستوقفنا شاعرة القصيدة التي يطول لديها العمل ، وتكتمل التجربة ، وتنوع معطيات الصورة ووظائفها ، وقد تعمد إلى الإسراف في الإطالة على طريقة الشعراء من الرجال . . . وخروجا من هذه المنطقة نجد الشاعرة موزعة فنيا بين اتجاهات أخرى مختلفة ، يمكن أن تطبع شعرها بطوابع خاصة في كل منها ، كما تترك سمات مشتركة على فنها في إطار من هذا الانتفاء ، على نحو ما يمكن استكشافه في شعر الشاعرة المغنية التي تفرض ذوقا مغينا على ماتنظم من الشعر ، وعلى ماتستنشده منه ، أو حتى في إصدار حكمها على ماتسمعه من الشعراء ، ولدينا من الشاعرات من يأتي الغناء عنصرا ثانيا في فنها ، حين تجمع بين دورها شاعرة ومغنية في آن ، وهناك المغنية الشاعرة التي يصقل الغناء قدرتها الابداعية ، ربما لكثرة ماتتلقى من نصوص شعرية ، تقوم بتلحينها أو أدائها غناءً ، فتعطيها كثرة التمرس بالغناء فرصة المشاركة في النظم الشعري لتجمع أيضا بين الفنين وإن غلب لديها بالطبع التعلق بمنطقة الغناء .

ونجد أيضا الشاعرة الناقدة التي رأينا لها نماذج كثيرة ومتعددة ، حين لا نجد حرجا في إصدار حكمها على ماتسمعه من شعر ، أو تستنشده . وقد يُطلب إليها إصدار الحكم والفصل فيه ، أو حتى ماتطرحة من صور إعجابها بشعرها . ولدينا في مقابل ذلك كله الناقدة الشاعرة ، تلك التي يكثر حضورها منتديات الشعراء فتساجلهم وتناقشهم ، وتعرض من شعرها بضاعة قليلة جدا ، وربما لاتعرض ، على طريقة سكينه بنت الحسين التي أقامت للشعراء مجلسا أدبيا أصدرت عليهم فيه أحكامها من منطلق القيمة ، والاعتداد بالمدخل الأخلاقي في النقد ، ولدينا الشاعرة الأدبية التي تقدمها لنا التراجم الأدبية وصفا لها بالحسن والفصاحة والبيان ، وبلاغة اللسان ، وعلو المكانة ، وضروب الظرف الاجتماعي ؛ فهي متفوقة في مجالس الشعراء ، تحسن التلقى وتحميد إصدار الحكم ، ومن ثم تلقى تشجيعا من حولها ، بل تضيف من تشجيعها ما يحفز الشعراء على مزيد من النظم في مجالسها والاعتداد بذوقها النقدي ، وفي إطار من هذا التصنيف نلتقى بالشاعرة المتميزة في موضوع محدد من موضوعات الشعر ، حتى لتحرز فيه تفوقا خاصا وسبقا متميزاً ، فعندنا في الشاعرة الهجاء التي تنثر هجاءها ، وترسل سخطها على كل من حولها وماحولها على طريقة ابن الرومي بين الشعراء الرجال ، فإذا هي هجاءة في إطار قبلي أو قومي ، أو هي كذلك على المستوى الشخصي الذي توزع فيه موقفها بين هجاء يبدأ من أقرب الناس إليها صلة أو أبعدهم عنها ، إذ قد تنشره على زوجها ، أو على نظيراتها من الشاعرات ، أو نظرائها من الشعراء ، أو تطرحه على من يهجوها ، أو تضيق بشيء منه فتخلع عليه غضبها . وهناك الشاعرة الماجنة الغزلة التي تكاد تتخلى عن دورها في الحفاظ على حياء المرأة ،

وتتجاوز احتشامها ، إذ ربما وجدناها سكية مخمورة في مجالس المنادمة والسكر والعريضة ، بل ربما وجدناها تنخرط في إطار فكر المرجئة تروج له في شعرها على طريقة أبي نواس ، وربما وجدناها - أيضا - أحد العناصر البارزة في الانحدار بالخلق العربي حين تبدو مبتذلة في حانات الخمر وبيوت القيان ودور الغناء ، لتقوم بدور النديم والسمير لمجان عصرها من انغمسوا في حمأة الرذيلة تحت وطأة تيارات الحضارة .

ولدينا أيضا كما رأينا في التصنيف الطبقي الشاعرة بنت الشاعر أو أخته أو زوجته ، تلك التي تعكس موقفها من أصالة فنا - بالضرورة - في شعرها ، ومن ثم تبدو لدينا الشاعرة المشاركة للرجل في موضوعات شعره من ناحية ، وفي مشكلته الفنية ومدرسته من ناحية أخرى ، كأن نلتقى - مثلا - بالشاعرة المخضمة التي تعيش أزمة جيلين ، لتكشف عن طبائع الصراع التي يعانيتها شعراء جيلها ، وهي تصلح نموذجا تنعكس من خلاله أزمة تلك المخضمة ، إذ يمثل شعرها شريحة فنية صالحة لأن تقاس عليها مشكلات العصر ، وتبين من خلالها طبائع المجتمع .

وإلى جانب الشاعرة المخضمة نلتقى بشاعرة السياسة ، لاعلى مستوى المشاركة الفعلية في إدارة أمور الحكم ، فهذه لها موضعها حتى من خلال الجوارى من زوجات الخلفاء ، ولكن من خلال الكلمة المؤثرة التي تسجل نظرية سياسية وموقفا محددًا لها تبدو من خلاله عنصرا مشاركا سواء في عصور الصراعات القبلية التي تغلب عليها فيها الذات الجماعية على الأنا المفردة على منهج عمرو بن كلثوم ، أو ما بعد ذلك من عصور الصراع السياسي التي نراها تشارك فيها على منهج النساء الخارجيات اللاتي رحن يعكسن موقفهن من نظرية فرقة الخوارج ، وهن ينتمين إليها ويدافعن عن مبادئها من منطق الالتزام على طرائق الشعراء الذين لم يجيدوا عن مبادئ الحزب ، ولم يتحولوا عن أفكاره .

وأخيرا لدينا هذه التصانيف الجاهزة التي تطرحها علينا مصادرنا وخاصة كتب الطبقات التي تفرد للنساء مواضع معينة ضمن طبقات الشعراء ، مع اختلاف المقاييس على المستوى الفني بين عناصر الجودة الشعرية ، أو عناصر الكثرة ، وهي نماذج مطروحة عند الجمحي ، وكذا عند ابن المعتز في طبقات الشعراء بما يعد مؤشرا يستحق تأمل مكانة المرأة الشاعرة سواء على مستوى عصرها ، أو على مستوى كم الموضوعات الشعرية التي أبدعت فيها ، أو على مستوى بيت معين في موضوع بعينه أبرزت فيه تفوقا ظاهرا يحسب لها كشاعرة .

وخلص القول حول تعدد هذه التصانيف أنها ترمى إلى محاولة لرصد شعر النساء طبقاً لمستويات فنية مختلفة ، أو حتى غير فنية ، بما يدفع إلى جمع أكبر كم من هذا الشعر ومحاولة تحليله وتأمل سماته الفنية ، بما يتسق - في النهاية - مع كل تصنيف من هذه التصانيف على حدة ، وبما يطرح أمام الباحثين في هذا المجال كسفاً دالاً حول المظان الرئيسية للشعر النسائي بما يكفى لسهولة العثور عليه من ناحية ، والحث على المزيد من دراسته فنياً من ناحية أخرى .



الفصل الثالث

المشاركة والموقف

- ١ - في شعر السياسة .
- ٢ - في الحروب وشعر الحماسة .
- ٣ - في المدارس الشعرية .

مشاركات ومواقف

قد يدفع عنوان الحوار في هذا الفصل إلى تساؤل فضولى : ولم هذا الانتقاء لبعض ألوان المشاركة ، أو المواقف المحددة دون تعريف أو تحديد بعينه ، وعندئذ تكون الاجابة حول طبيعة هذا الاختيار ، باعتبارها شديد التميز حين يبدو لصيقا بشعر المرأة ، وخاصة أن الصورة التى تبقى ماثلة في أذهاننا حول شعرها تظل رهنا بالرتاء أو البكاء أو على أكثر تقدير يظل مطروحا فيها بعض الموضوعات الشعرية التقليدية كالمديح أو الوصف أو الغزل ، أما أن نجد إسهامات واضحة للشعر النسائي في موضوعات عظم خطرهما وازدادت أهميتها وخاصة في شعر الرجال ، فهذا ما يحفز إلى ضرورة التوقف أمام هذه اللوحات الخاصة المتميزة ، فإن قلنا بأن للمرأة إسهامات واضحة في الشعر السياسى مثلا أو في الشعر الحماسى الحربى ، أو في أنظمة المدارس الشعرية المختلفة بدا التساؤل مثيرا للدهشة ، وبدت الإجابة عليه أكثر أهمية ، وهو ما سنحاول التعرض له بالتحليل والمعالجة في هذا الفصل .

١ - مشاركات سياسية :

ويمكن أن نتوقف عند صور متعددة لهذه المشاركات على المستوى السياسى الذى يحسن أن نبدأ الحديث عنه بعد عصر الجاهلية ، وهو ما نترك الحديث عنه إلى المبحث التالى حول الحماسات وشعر الحروب لدى النساء ذلك أن الموقف هنا يبدو رهنا باستخدام مصطلح الحس السياسى بدلالته المحددة في ظل ظهور الحكومات المركزية وتحول المجتمع العربى من صورته القبلية الممزقة إلى نظم تعرف فكرة الأمة والمواطنة ، وتتجاوز رابطة الدم والعصبية إلى روابط أخرى تحكمها الروحية أو الروابط السياسية في المجتمع الجديد ، من هنا يصح لنا أن نعتد أولا بمبايعة النساء رسول الله ﷺ باعتبارها موقفا سياسيا ، يكشف عن مزاحمة النساء للرجال ، في مهد الدولة الجديدة ، وظهور تلك الشخصيات القوية التى أبرزتها الأحداث المختلفة ، وفي ضجيج الظروف العصبية التى شهدتها المجتمع الاسلامى ففى حدث كحدث البيعة تبدو المشاركة السياسية للمرأة غاية في الوضوح . صحيح أن اصطلاح الحق السياسى لم يكن معروفا في هذه الفترة . ولكن ما أباحه الإسلام للمرأة

ضمن صور الجهاد ، والمشاركة في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر يدخل ضمن هذا التصور ، فإذا كانت بيعة بعض النسوة ١ نسبية وأختها) يوم العقبة غير مقصودة لذاتها لأن موضوع البيعة يومئذ هو تعهد أهل المدينة بحماية رسول ﷺ وهذه مسئولية الرجال . إلا أن حضورهن هذه البيعة يدل على واجبهن في هذا النوع من الجهاد بالتحديد ، وأكثر من ذلك صراحة وأشد التزاما ما أشار إليه النص القرآني ، من مثل قوله تعالى في سورة التوبة آية ٧١ (والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر) فالحكم هنا يشمل الجميع مع الفارق في أن التزام النساء في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر يختلف عن التزام الرجال ، لأن المرأة غير ملزمة شرعاً بالجهاد والقتال ، ولا بمواجهة الحاكم ، أو خلعه (إذا ما انحرف) ، بل يظل لها الحق في النقد والتوجيه والنصح وهذا هو مضمون الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر^(١) ، ويظل الشاهد في حديث البيعة وارداً حول ما كان من عنف شخصية هند بنت عتبة التي مثلت بحمزة أسد الله ، حين لاكت كبده في يوم أحد بعد استشهادها ، فحين أذعنت للإسلام ، وآمنت لم يهدأ تيار العنف والشراسة والعناد الذي عرفت به ، فإذا بها تأتي يوم بيعة النساء بعد فتح مكة متقنعة متنكرة خوفاً من رسول الله ﷺ أن يعرفها ، فقال عليه السلام : أبايعدن على ألا تشركن بالله شيئاً . فرفعت هند رأسها وقالت : والله لقد عبدنا الأصنام ، وإنك لتأخذ علينا أمراً مارأيناك أخذته على الرجال ، تبايع الرجال على الإسلام والجهاد ، فقال عليه السلام : ولا تسرقن . فقالت : إن أبا سفيان رجل شحيح ، وإني أصببت من ماله هنات فما أدرى أتحمّل لى أم لا ؟ فقال أبو سفيان : ما أصببت من شيء فيما مضى وفيها غير فهو لك حلال ، فضحك النبي وعرفها ، فقال لها : وإنك لهند بنت عتبة ؟ قالت : نعم . فاعف عما سلف يانبي الله ، عفا الله عنك ، فقال : ولا تزني ، قالت هند : أو تزني الحرة ؟ قال عليه السلام : ولا يقتلن أولادهن . قالت هند : ربناهم صغاراً وقتلتهم كباراً فأنتم وهم أعلم ، وكان ابنها حنظلة بن أبي سفيان قد قتل يوم بدر ، فضحك عمر حتى استلقى وتبسم رسول الله ثم قال : ولا يأتين ببهتان . قالت : والله إن البهتان لأمر قبيح وماتأمرنا إلا بالرشد ومكارم الأخلاق . فقال : ولا يعصينك في معروف . قالت : والله ما جلسنا مجلسنا هذا وفي أنفسنا أن نعصيك في شيء » .

والشاهد هنا من حديث البيعة أن رسول الله ﷺ قد أعطى المرأة حق الحضور

(١) محمد قطب : بيعة النساء ص ٩٧ - ٩٨ .

والمشاركة والتساؤل والاستفسار والحوار والمناقشة فيما يتعلق بحقوقها وواجباتها ، وهو حق مشروع في التنظير السياسي يكشف عن دورها في المشاركة السياسية التي حملتها على عاتقها في شعرها ، حين ارتبطت بأحداث عصرها ارتباطا حميما ، سواء من وقفن من الشعرات في صفوف الاسلام ، أو من أصبح شعرهن يمثل خطرا على الدين أو الدولة الجديدة على نحو ماورد في الأخبار عن إحدى شواعر المنافقين ، وهى عصماء بنت مروان التي ظهرت نقمة على الاسلام وعلى رسول الله ﷺ وأنصاره ، فراحت تستثير عليه القوم ، وتحرض على اغتيال رسول الله ﷺ فتقول :

باسئت بنى مالك والنبيت	وعوف وباست بنى الخزرج
أطعتم أتاوى من غيركم	فلا من مراد ولا مذحج
ترجونه بعد قتل الرؤوس	كما يرتجى مرق المنضج
ألا أنف يتغى غرة	فيقطع من أمل المرتجى

فلا غرابة إذن أن يأمر رسول الله بقتلها فتقتل^(١) فقد اقتحمت بشعرها مجالا تثير فيه الفتنة ، ويخشى من خطر لسانها على الدولة في مهدها ، وعلى العقيدة ، ورسول الله ﷺ ، إذ انضمت الشاعرة هنا إلى موكب المنافقين من الشعراء فمثلت نفس الخطر الذى مثله الرجال بهذه المشاركة السياسية العنيفة ضد أمن الدولة الجديدة . وتزداد هذه الصورة السياسية وضوحا حين نرى المناقضات تنشب بين الشعرات المسلمات ، وتمتد المشاركات على طريقة هند بنت عتبة حين قالت تحاطب المسلمين بعد أن بقرت بطن حمزة :

نحن جزيناكم بيوم بدر	والحرب بعد الحرب ذات سُر
شفيت نفسى وقضيت نذرى	شفيت وحشئ غليل صدرى
فشكر وحشئ على عمري	حتى ترم أعظمى فى قبرى

فإذا هند بنت أثاثة (وهى هند بنت أثاثة بن عباد بن عبد المطلب) تثيرها هذه الشائنة في ذوبها من بنى هاشم فتقول ردا على هند بنت عتبة :

خزيت فى بدر وبعده بدر	يابنت وقاع عظيم الكفر
صبحك الله غداة الفجر	ملهاشمين الطوال الزهر
بكل قطاع حسام يقرى	حمزة ليشى وعلى صقرى ^(٢)

(١) السيرة لابن هشام ١٥١/٤ .

(٢) يراجع فى تناول هذه المواقف : الشعراء المخضرمون د . عبد الخليم حنفى ٩٦ وما بعدها .

والشاهد في هذه المناقضة أنها تنهض بين معسكرى الاسلام والشرك ، فهي تكمل بذلك مناقضات الشعراء التي اشتدت معاركهم بين مدرستي مكة والمدينة انتصارا للإسلام أو هجاء له من فريق المشركين . وكأن المرأة الشاعرة وجدت من ضرورات حياتها أن تشارك في تلك المواقف التي غلبت عليها المسحة السياسية ، فخاضت المعارك بشعرها ، إلى جانب ما نهضت به شاعرات المغازى من أدوار لسانية بارزة على طريقة عمرة بنت دريد بن الصمة ، وأخيها سلمة بن دريد ، وكذا ما كان من شعر صفية بنت عبد المطلب وشعر نعم بنت سعيد وأمامة المزيرية ، وغيرهن من شاعرات ذلك الجيل .

وانتقالا من هذه اللوحة نلتقى بضرب آخر من المشاركات السياسية للمرأة في عصر بنى أمية حيث تشهد البيئة ضروبا من الصراع ، ينتج عنه قسمة المسلمين إلى فرق دينية توزع بين إرجاء واعتزال وجبرية وقدرية ، وتوزع سياسيا بين خوارج وشيعة وزبيريين وأمويين ، وهي قسمة ظهر صدها واضحا في حركة الشعر وفي التزام الشعراء بالدفاع عن فرقة بعينها ، والالتزام بمبادئها وأفكارها ، ففي زحام هذا الالتزام وذلك الدفاع عن النظرية نجد المرأة تسجل مشاركة بارزة لا يحسن إغفالها ، بقدر ما تجدر الإشارة إليها ، والوقوف عندها ، والتنويه بها ، فإذا بحزب الخوارج يفرز عدداً من الشاعرات ينهض بتحمل العبء السياسي في الانتصار لنظريته ، والدعاية لمبادئه ابتداء من صبيغ الرثاء السياسي التي تطرحها المرأة الشاعرة على القتل الخارجي على نحو ما قالت أم الجراح العدوية في رثاء بلال وعروة :

وما بعد مرداس وعروة بيننا وبينكم شيء سوى عطر منشم
فلست بناج من يد الله بعدما هرقت دماء المسلمين بلا دم

وعلى نحو ما قالت امرأة من بنى سليط :

سقى الله مرداساً وأصحابه الألى شرّوا معه غيئاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاء لله مخلصاً بمهجته عند التقاء العساكر^(١)

فهو نغم سياسي تبنيه الشاعرة الأولى على إراقة دماء المسلمين بلا دم ، والثانية على حديثها حول الشراة ضمن مسميات الخوارج وألقابهم التي اعتزوا بها .

(١) احسان عباس : شعر الخوارج ٥٣ .

بل إن الشاعرة الخارجية قد تدفع بنفسها إلى الموت حبا في الاستشهاد وتزاحما عليه كما كان المبدأ عن فرسان الخوارج من الرجال ، فإذا ما قدم الحجاج خارجيا ليقتله تدخل عليه نسوة من أقارب ذلك الرجل وتنشد إحداهن قولها :

أحجاج لو تشهد مقام بناته	وعماته يندبن بالليل أجمعا
أحجاج إما أن تمن بتركه	علينا وإما أن تقتلنا معا
أحجاج لا تفجع به ونسائه	ثاننا وتسعا واثنتين وأربعا
فمن رجلٌ دان يقوم مقامه	علينا فمهلا لا تزدنا تضعضا ^(١)

ولم تكن المرأة الخارجية مجرد رائية أو باكية ، أو مشجعة على القتال ، بل ربما قتلت تكون هي نفسها موضعا للثراء من الرجال على نحو ما قاله مالك المزموم في رثاء امرأته أم علاء :

مرر على الحدث الذي حلت به	أم العلاء فنادها لتسمع
نئى حلت وكنت جد فروقه	بلداً يُمرأ به الشجاع فيفزع
بلى الإله عليك من مفقودة	إذ لا يلائمك المكان البلقع
لقد تركت صبية مرحومة	لم تدر ما جزع عليك فتجزع
تدت شائيل من لزامك حلوة	فتبيت تسهر ليلها وتفجع
إذا سمعت أنيها في ليلها	طفقت عليك شئون عيني تدمع ^(٢)

بل قد نجد للمرأة الخارجية شعرا يدل صراحة على مشاركتها حزبا مبادئه وأهدافه ، لى نحو ما يروى من شعرها ، وقد أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركتُ ربحاً لنا مسء	وجئتُ ربحاً مسء قاتل
شتان هذا بدم سائل	وذاك منه غسل سائل
مطعون ذاكم منه في لذة	وأُم مطعون بذا ناكل
مُرُوا بنا نرجع إلى ديننا	فكل دين غيره باطل
وملة الضحاك متروكة	لا يجتنبها أحد عاقل ^(٣)

(١) احسان عباس ١٣٩

(٢) نفسه ص ١٧٧ .

(٣) نفسه ٢٠٦ .

بل المرأة الخارجية لا تتورع أن تتحدث عن موقفها مقاتلة شرسة ضمن فرق حزبها
فتتحدث عن سيفها وتتنازل ببساطة وقناعة عن سوارها على طريقة امرأة المختار بن عوف
ابن حمزة حين ترهبز :

أنا ابنة الشيخ الكريم الأعلّم
من سال عن اسمي فاسمى مريم
بعثت سوارى بسيف مخدم

ولا نقصد هنا استقصاء شعر نساء الخوارج وهو كثير^(١) بل تكفي هذه الشواهد رموزاً
لمشاركتهن السياسية الصريحة ، بالإضافة إلى صيغ الرثاء الكثيرة التي عرضن فيها لمواقف
القتلى من الشراة في سبيل الدفاع عن المبدأ ، والانتصار للنظرية الخارجية - والانتقام من
خصومها .

وعلى نفس النهج يمكن أن نضم تفجع الشاعرة الشيعية على مقتل الحسين والمشاركة
العنيفة في صبيغ الحزن والغضب الشديد الذي سيطر على الشيعة بسبب مقتله ، فحين رد
يزيد بن معاوية النساء والأطفال من آل البيت وقد كن في صحبة الحسين حيث ردهن من
الشام إلى المدينة بعد مقتله خرجت عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب في نساء من بنى هاشم
حواسر وهي تقول :

ماذا تقولون إن قال النبي لكم
بعثتني وبأهلي بعد مفتقدى
ما كان هذا جزائى إذ نصحت لكم
قالوا : فما سمعها أحد إلا بكى^(٢)
ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم
منهم أسارى وصرعى ضرجوا بدم
أن تخلفونى بسوء فى بنى رحمى

فهل كانت الشاعرة هنا إلا فرداً من معسكر الشيعة ممن بكوا وأبكوا المسلمين بسبب
ذلك الحادث البشع الذى انتهى بقتل الحسين .

ثم تزداد الصورة السياسية وضوحاً في شعر المرأة حين نراها تدخل ميدان الرثاء
والهجاء السياسى على نحو ما يروى عن أروى بنت الحارث بن عبد المطلب فى رثائها لعلى
قاصدة به إهانة معاوية :

(١) شعر الخوارج ٢٢١ .

(٢) عيون الأخبار ١/٢١٢

ألا يا عين ويحك أسعدينا
رزينا خير من ركب المطايا
ومن لبس النعال واحتذاها
إذا استقبلت وجه أبي حسين
ولا والله لا أنسى عليا
أفي الشهر الحرام فجعثمونا
ألا وأبكى أمير المؤمنيننا
وفارسها ومن ركب السفينا
ومن قرأ المثاني والمثينا
رأيت البدر راع الناظرينا
وحسن صلاته في الراكعينا
بخير الناس طرا أجمعينا ؟ !

بل ربما كشفت عن موقفها السياسي في صور أكثر وضوحاً وجرأة وصراحة على نهج
بكاية الهلالة وقد عرفت بشجاعته وفصاحتها فجاءت معاوية فأخبره مروان بن الحكم
بخبرها ونسب إليها قولها :

يا زيد دونك فاستثر من دارنا
قد كنت أذخره ليوم كريمة
سيفا حساماً في التراب دفينا
فاليوم أبرزه الزمان مصونا

ثم قال عمرو بن العاص مشيراً إلى أبيات هجت بها معاوية :

أترى ابن هند للخلافة مالكا
متك نفسك في الخلاء ضلالة
هيهات ذاك وما أراد بعيد
أغراك عمرو وللشقا وسعيد

وقال سعيد بن العاص : وهي والله القائلة ^(١)

قد كنت أطمع أن أموت ولا أرى
فأله أحرّ مدتي فتناولت
فوق المنابر من أمية خاطبنا
حتى رأيت من الزمان عجائبنا
بين الجميع لآل أحمد عائبنا ^(٢)

وهي مواقف تكشف لنا خطر شعر المرأة في نقد الحاكم وسياسته ، والتشكيك في
شرعية حكمه ، أضف إلى هذا كله ذلك الاهتمام من الأمراء بحفظ أشعارها حتى ردد كل
منهم ما حفظه أمام الخليفة ليستعد به عليها ، وربما وجد في هذا الاستعداد تقرباً
شخصياً .

ومع حركة المد الحضاري واختلاط الأجناس وزيادة ضجيج الحياة المادية وتوغل
العناصر الأجنبية في المجتمع العربي ، وارتقاء نشاط حركة الشعر في كل الاتجاهات

(١) زينب فواز ، الدر المشور ، ٢٥ . (٢) نفسه ٩٩ .

السياسية والاجتماعية ، تزداد مشاركة المرأة على هذا الصعيد السياسي أيضا حتى لتحسب مشاركة فيه أحيانا على مستوى ما نجده من شعر الأميرات من سلالة البيت الحاكم إذ يبدو شعرهن أقرب إلى هذا الحس السياسي بمحض الانتفاء على نحو ما يذكره ابن عبد ربه من شعر عائشة بنت المهدي^(١) وما يذكره صاحب مصارع العشاق من خبر بنت الوالي الذي ولى ديار مصر وقد غضب على بعض عماله فحبسه وقيدَه ، فأشرفت عليه ابنة الوالي ، فهويته ، فكتبت إليه شعرا وكتب إليها^(٢) إذ تظل الرواية شاهدة مرة على موقف المرأة حارسا على سجين لدى أيها كما كان الحال في الجاهلية في قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثي^(٣) وشاهدا آخر على دور هذه المرأة حين تكون شاعرة ، تتبادل الشعر مع الأسير حتى وإن كان موضوعه غير سياسي ، إلا أن الموقف يدخل برمته في هذا الجانب بشكل من الأشكال السياسية النادرة .

وحين ترثي المرأة زوجها ، وقد كان خليفة ، فلا شك أن شعرها يدرج ضمن هذه المشاركات السياسية ، إذا أخذنا بما رواه صاحب العقد الفريد من موقف لبانة زوجة الخليفة الأمين بن هارون الرشيد ، وكانت من أجل النساء فقتل محمد عنها ولم يبين بها فقالت ترثيه :

أبكيت لا للنعيم والأنس	بل للمعال والرمح والفرس
يا فارسا بالعراء مطرحا	خانتته قواده مع الحرس
أبكى على سيد فجعت به	أرملنى قبل ليلة العرس
أم من لبرّ أم من لعائذة	أم من لذكر الإله في الغلس
من للحروب التي تكون لها	إن أضرمت نارها بلا قبس ^(٤)

فمن الواضح أن حس الكارثة السياسية قد أصابها في بكاء الأمين حين صورت فروسيته وشجاعته وأمانته ، وحسن تعبه وقيادته الحربية ، لولا ما كان من أمر خيانة مَنْ حوله من القادة والحراس ، مما أودى بحياته ، فهو رثاء سياسي واضح الدلالة يتعلق بجريمة اغتيال الخليفة ، وينتمي إلى شعر الأميرات أيضا ما نظمته أم الكرام بنت المعتصم بالله وكان لها إخوة ثلاثة شعراء الواثق عز الدولة أبو محمد عبد الله ورفيع الدولة الحاجب أبو زكريا وأبو جعفر^(٥) .

(١) العقد ٦/٢٢٨ .

(٢) مصارع العشاق ١/٢٣٣ - ٣٣٤ .

(٣) انظر تفاصيل قصة أسرة وسجانه العبسية في المفضلية ٣٠ من أدبوان المفضليات .

(٤) العقد الفريد ٣/٢٣٢ . (٥) نزهة الجلساء ٢٥ .

وكذلك كانت خديجة بنت أمير المؤمنين عبد الله المأمون إذ كانت شاعرة ظريفة وأديبة^(١).

ومشهورة كانت العباسة بنت الخليفة المهدي أخت الرشيد إذ كانت شاعرة فاضلة جليلة ، قال الجاحظ : كتبت إلى وكيل لها يقال له : سباع ، وقد بلغها أنه يحتاج إلى مالها ، ويبنى به المساجد والحياض :

ألا أيهذا المَعْمَل العيس بلُغْن سباعا وقُل إن ضمَّ إياكما السُفْرُ
أتظلمنى مالى فإن جاء سائل رفقت له أن حطه نحوك الفقر
كشافية المرضي بفائدة الزنا تؤمله أجراً وليس له أجر^(٢)

ومعروفة أيضاً قصة العباسة التي أدارها المؤرخون حول أمر صلتها بجعفر بن يحيى البرمكي حتى ذكروا أن هذه الصلة كانت وراء حملة الرشيد على قتل جعفر ، وإيقاعه بالبرامكة ، وهو ما ينفيه ابن خلدون بحكم مكانة الأميرة كابنة خليفة ، وأخت خليفة ، ولذا حاول استكشاف أسباب أخرى وراء تنكيب البرامكة بعيداً عن العباسة .

وربما جمعت الأميرة بين كونها شاعرة ومغنية في آن ، إذا أخذنا بما يذكره السيوطي من أمر العباسة أيضاً (علية بنت المهدي) إذ يصفها ، فيصنفها من أحسن النساء وأظرفهن وأعقلهن ، ذات صيانة وأدب بارع ، تقول الشعر الجيد وتسوغ فيه الألقان الحسنة ، وكانت شاعرة مغنية جميلة متجملة^(٣) وقد عملت شعراً في خروج الرشيد إلى الري وغنته فقالت :

ومغترب بالمرج يبكي لشأنه وقد غاب عنه المسعدون على الحب
إذا ما أتاه الركب من نحو أرضه تنشق يستشفى برائحة الركب^(٤)

فمن الواضح هنا أن مفهوم المشاركة السياسية سينتهي إلى مدلولين :

الأول : حين نجد من أهل البيت الحاكم من يقوم بنظم الشعر ، وربما كان زاهداً في السياسة ، لا يريد الدخول في زحام تياراتها ، وهو ما نلاحظه - من باب أولى - في شعر النساء ، إذ كان يلاحظ أيضاً في شعر بعض الأمراء كما عرف عن عبدالله بن المعتز .

(١) نزهة الجلساء ٤٨ .

(٢) نفسه ٦٧ .

(٣) نفسه ٦٩ .

(٤) نفسه ٧٢ .

الثانى : أن المشاركات السياسية الحقيقية قد ترد في ثنايا بعض الأبيات كأن تأتي رثاء سياسيا ، أو ما يشبهه من حوار يتعلق بأمور الأسرة الحاكمة مما يمت إلى السياسة بصلة ما بالضرورة وبحكم الانتفاء .

كما يلاحظ في معظم شعر الأميرات الاتجاه به نحو الغزل كصورة مكتملة لترف الحياة السياسية ، ولشعر الأمراء العباسيين في نفس الوقت . كما تبقى بعض أبيات المدح داخلة في إطار تلك المشاركات السياسية مع احتياط شديد في دائرة الممدوحين على طريقة عليية بنت المهدي التي لم تمدح غير أبناء أسرتها مثل الرشيد وولديه الأمين والمأمون .^(١)

وعند غير الأميرات نجد انتشار الشعر على السنة الجوارى وهن يتخذن من المنحى السياسى خير وسيلة لإرضاء الخليفة والقرب منه ، وهو مسلك الشاعرة والمغنية على السواء ، إذا استعرضنا ما توقف عنده أبو الفرج ، في أخبار عبيد الله بن قيس الرقيات وما كان من أثر شعره في العصر العباسى على ما كان من الرشيد حين اعترض قينة فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا أنهم يلمون إن غضبوا

فلما ابتدأت به تغير وجه الرشيد وعلمت أنها قد غلظت وأنها إن استمرت فيه قتلت

فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا أنهم يجهلون إن غضبوا
وأهم معدن النفاق فما تفسد إلا عليهم العرب

فقال الرشيد ليحيى بن خالد : أسمعت يا أبا على ؟ فقال : يا أمير المؤمنين تُبتاع وتُسنى لها الجائزة ، ويُعجل لها الإذن ليسكن قلبها^(٢) . فإلى هذا الحد راحت الجارية تتلاعب بألفاظ البيت بحيث تؤهلها إلى ما يرضى الخليفة العباسي من التركيز على الانتقاص والمهانة التي يلحقها الشعر ببني أمية وخلفائهم .

ثم تظل الأبعاد السياسية مسيطرة على بقايا الخوارج ممن حملوا على الخلافة العباسية ، كما كان عهدهم بالخلافة الأموية من قبل ، وما زالت أصوات النساء الشاعرات تتردد بشعر خارجى على نحو ما عرضته الفارعة بنت طريف وهى شاعرة فارسة خاضت غمار الحرب لابسة درعها ، ممسكة بجوشنها ، شاهرة سيفها ، وهى أخت الفارس الخارجى الوليد بن طريف الشيبانى الذى لقب « الشارى » ، وكان رأسا للخوارج أيام الرشيد الذى أرسل إليه قائده المشهور يزيد بن يزيد الشيبانى فقتله سنة ١٧٩ هـ ، وعلمت الفارعة بمقتله فلبست

(١) راجع الشعر والشعراء في العصر العباسى (الشكعة) ٤٦١ .

(٢) الأغاني ٩٤/٥ .

لباس الحرب وهاجمت جيش يزيد الذى طاردها ، وضرب بسيفه مؤخره فرسها قائلا :
اغربى لقد فضحت العشيرة ، يريد بذلك عشيرة بنى شيبان ، التى ينتمى إليها كل من
يزيد والوليد وأخته الفارعة ، وتآثر الفارسة بمقتل أخيها فتنظم فى رثائه قصيدتها الطويلة
وتقول فيها منوّهة بحسه الخارجى ومبادئه الحزبية :^(١)

فتى لا يلوم السيف حين يهزه	إذا ما اختلى من عاتق وصليف
فتى لا يحب الزاد إلا من التقى	ولا المال إلا من قنأً وسيوف
ولا الخيل إلا كل جرداء صلدم	وأجرد ضخم المنكين عطوف
فإن يك أرداه يزيد بن مزيد	فياربّ خيل فضها وصفوف
بكت تغلب الغلباء يوم وفاته	وأبرز منها كل ذات نصيف
يقلن وقد أبرزن بعدك للورى	معايد حلّ من بُرى وشنوف
كأنك لم تشهد مصاعاً ولم تقم	مقاعاً على الأعداء غير خفيف
ولم تشتمل يوم الوغى بكتيبة	ولم تُبد فى خضراء ذات رفيف

وبذا استطاعت أخت الخارجى أن تعرض موقفاً حزبياً مذهبياً شغلها فيه من منطق
العنف الخارجى وأدوات القتال وموقف الشراة من الخروج ، فإذا بأبياتها تمزج بين حديث
الحرب والسياسة ، وهكذا كان شعر الخوارج فى معظمه إلى جانب تغليف المواقف
بذلك الحس الدينى الذى طالما اعتدوا به فى تصويرهم لقتلاهم . وقد استطاعت بعض
جوارى العصر أيضاً أن يعكسن شيئاً من الضيق بالحركات الثورية المضادة للخلافة ،
بدلاً من لغة المديح والثناء التى رأينا منها نموذجاً فى قول فضل للمتوكل على البديهة :

استقبل الملك إمام الهوى	عام ثلاث وثلاثينا
خلافة أفضت إلى جعفر	وهو ابن سبع بعد عشرينا
إننا لنرجو يا إمام الهدى	أن تملك الناس ثمانينا
لا قدّس الله امرءاً لم يقل	عند دعائى لك آميناً ^(٢)

ففى مقابل هذه الأصوات المؤيدة للخلافة والداعية للخليفة نجد هذه الأصوات
الحدرة التى تخشى على الخلافة وتشفق عليها من خصومها فتدخل فى عمق الشعر السياسى
على النحو الذى عرضته « سكن » فى قومها :

(١) وفيات الأعيان ٣١/٦ ، الأغاني ٩٣/١٠ .

(٢) الأغاني ٢٥٨/١٩ .

أوفى إليه بعمران وإيناس
مخططة بين أنهار وأغراس
غرس الإمام خلافت الورد والأس
بياتر للشوى والجيد خلاس
بسر من را على سامى الذرا راسى
غرس الخلائف من أولاد عباس
بعصبة شُهرت فى الحرب والباس
ن الملك قد علما آساد أحياس
بالحق للغلب غلاب وفراس
مثل المبارك أفشين وأشناس
على ململمة من صنعة الفاس
وقائم قاعد جسم بلا راس^(١)

إن الإمام إذا أوفى إلى بلد
فأصبحت سر من را دار مملكة
يا غارس الأس والورد الجنى بها
كبابك وأخيه إذ سما لها
فذاك بالجسر نصب للعيون وذا
وهكذا لم يزل فى الدهر نعرفه
شقا عصا الدين فاغترا بجهلهما
وحاولا القدح فى ملك الإمام ودو
فى ظل معتقد للدين معتصم
ودونه غصص يشجى العدو بها
أما ترى بابكا فى الجو منتصبا
بين السماء وبين الأرض منزله

إذ تكاد الشاعرة تنضم بذلك إلى ركب الشعر السياسى على النحو الذى حكاه أبو تمام فى مدحه للمعتصم وتصويره صلب الأفشين وحرقه فى قصيدته الرائية المشهورة ومطلعها :

الحق أبلج والسيوف عوار فحذار من ليث العرين حذار

وإذا بالشاعرة تلتقط خيوط المؤامرات وتحكى جوانب من قصة التمرد من خلال معجم سياسى يحكى عن تحول الخلافة من بغداد إلى سامراء ، وموقف الخليفة (الإمام) من هذه النقلة ، كما تحكى موقف البيت العباسى الحاكم بصفة عامة ، لتتوقف عن منطقة الخونة عن أدانوا أنفسهم وانكشف أمرهم حين خرجوا على الدين والخليفة وما كان من جزاء بابك من جزاء الخيانة لتضع فى موازتها صورة للوفاء وجدتها فى سلوك الأتراك تجاه الخليفة حين تحكى عن اختياره لقائده إشناس ، مكملة بذلك إدراكها السياسى لوقائع البيت العباسى ، وأحداث القصر ، وجرائم الثوار من حوله .

وعلى هذا يصح تعميم الحكم على الظاهرة ، وإن قلّت ندرة الشعر بصورة واضحة ، فهازلنا نتلمس المشاركات واضحة فى عالم الشاعرات لمواكبة الأحداث الكبرى التى شهدتها الحياة العربية ، وتجاهها بدت المرأة راغبة فى الإسهام الفعلى فى تلك الأحداث ، وكان لها

(١) طبقات الشعراء ٤٢٢ - ٤٢٣ .

من ذلك نصيب في الغزوات الإسلامية ، ثم تكررت الظاهرة في ظلال صراعات الفرق السياسية في العصر الأموي ، ووجدت امتدادها في مجتمع العباسيين ، حيث اطرقت الظاهرة أيضا في محاولات متكررة للشاعرات للمشاركة في رصد جوانب من أبعاد الحياة السياسية . كما لمسناها عن قرب وأحسسن إيقاعها على غرار ما كان في عالم الشعراء من الرجال .

وربما يظل لافتا للنظر أننا بصدد البحث في حدود قليل من الشواهد ، كما هو في شعر النساء بوجه عام ، ولذا يحسن تجاوز قياسه على المستوى الكمي بشعر الرجال ، إذ يكفي أن نجد منه مادة كافية تسجل لنا مدى هذا الحرص على المشاركات السياسية من حين إلى آخر ، وهي ظاهرة قد تكتمل إذا عدنا إلى العصر الجاهلي لتتوقف عند الدور الحربي لشعر المرأة في وقت كانت فيه الحرب هي صوت سياسة المجتمع القبلي ، وأساس حياته ، وهذا هو محك الحوار في المبحث التالي .

(٢)

في الحروب وشعر الحماسة

يتسع مجال القول حول الحروب في المجتمع الجاهلي وهو ما يمكن الرجوع فيه - ببساطة شديدة - إلى عديد من الدراسات الأدبية العميقة التي شغلت بتلك الفترة من تاريخنا الأدبي ، حيث رصدت أهم معالمها وصورها الحربية سواء في شعر الأيام والحروب الدامية التي طال مداها ، وهددت بفساد القبائل ، أو ما كان من لغة التعصب الدموي والتشبث بالدفاع عن القبيلة من منطق الخصومة لأعدائها أو المنافسة للشعراء منهم .

وكما حفزت تلك المعارك همم الشعراء ، وحركت ملكاتهم فتركوا فيها رصيذا شعريا ضخما ، فكذلك حركت وجدان الشاعرات من النساء ، فكان لهن نصيب لا بأس به من شعر تلك الحروب ، ومحاولة توثيق وقائعها ، والاندفاع إلى الحث على الاستمرار فيها ، دون استسلام ولا قبول لهزيمة ، وهو ما تطلع به علينا تلك اللوحات الفنية المتعددة التي يكشفها لنا رصيد أسماء الشاعرات ممن شغلن بحرب البسوس ، من شريفات بكر وتغلب ، فكان منهن « جلييلة البكرية » أخت جساس و« أسماء » التغلبية أخت كليب ، وأمامة بنت كليب ، ومنهن أيضا أم ناشرة التي تلوم ابنها لقتله همام بن مرة ، ومنهن سلمى بنت المهلهل التي رثت أباها بعد قتله ، وفي حرب داحس والغبراء تظهر أم فرقة الغزارية وناجية بنت ضمضم المرية وفي غير ذلك من الأيام تلمع أسماء الشاعرات كثيرات أيضا^(١) فإذا ما توقفنا مع الحرب الأولى وظروفها وجدنا قصتها مدونة ، لدى أبي الفرج ويلفت نظرنا فيها دور المرأة في نشومها سواء فيما ذكره حول البسوس خالة جساس بن مرة ، وما كان من أمر نافتها ، أو ما كان من حوار كليب مع أخت جساس حول أعز القوم^(٢) . فإذا انتقلنا مع أبي الفرج إلى موضع آخر من كتابه رأيناه يعرض موقف جلييلة بنت مرة أخت جساس وزوجة كليب وما دار بينها وبين النساء في المأتم من حوار ، انتهى بإخراج جلييلة من مأتم زوجها ، بعد أن طردها أخت كليب قائلة : يا هذه اخرجي عن مأتمنا فأنت أخت واترنا

(١) نهض بهذا العبء الدكتور على الهاشمي في كتاب المرأة في الشعر الجاهلي ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) تفاصيل القصة الأغاني ٤١/٥ - وما بعدها .

وشقيقة قاتلنا ، فخرجت وهي تجر أعطافها فلقبها أبوها مرة فسألها عن أمرها فقالت
 جلييلة :

تُكَلُّ العدد ، وحرزُ الأبد ، وفقدُ حليل ، وقتلُ أخ عن قليل ، وبين ذين غرس
 الأحقاد ، وتفتت الأكباد . فقال لها : أويكُفُ ذلك كرم الصنح وإغلاء الديات ؟ فقالت
 جلييلة : أمنية مخدوع ورب الكعبة ! أبالبدن تدع لك تغلب دم ربها ؟ قال : ولما رحلت
 جلييلة ، قالت أخت كليب : رحلة المعتدى وفراق الشامت . ويل غداً لآل مرة ، من الكرة
 بعد الكرة ! فبلغ قولها جلييلة ، فقالت : وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها ،
 أسعد الله جد أختي ، أفلا قالت : نفرة الحياء ، وخوف الاعتداء ، ثم أنشأت تقول :

<p>تعجلى باللوم حتى تسألى يوجب اللوم فلومى واعذلى شفق منها عليه فافعللى حسرتى عما انجلى أو تنجلى قاطع ظهري ومُذِن أجلى أختها فانفقات لم أحفل تحمل الأم أذى ماتفتلى سقف بيتى جميعا من عل وانثنى فى هدم بيتى الأول رمية المصمى به المستأصل خصنى الدهر برزء معضل إنما يبكي ليوم ينجلى دركى تأرى تُكَلُّ المُشكل بدلا منه دما من أكحلى ولعل الله أن يرتاح لى^(١)</p>	<p>يا ابنة الأقوام إن شئت فلا فإذا أنت تبينت الذى إن تكن أخت امرىء ليمت على جل عندى فعل جساس فىا فعل جساس على وجدى به لو بعين فقئت عينى سوى تحمل العين قذى العين كما يا قتيلا قوض الدهر به هدم البيت الذى استحدثته ورمانى قتله من كشب يانسائى دونكن اليوم قد ليس من يبكى ليومين كمن يشتفى المدرك بالشأرقى ليته كان دمسى فاحتلبوا إنسى قاتلة مقتولة</p>
--	--

وفى تعليقه على هذه الأبيات يقول ابن الأثير : لو نطق بها الفحول المعدودون من
 الشعراء لاستعظمت ، فكيف امرأة وهي حزينة فى شرح تلك الحال المشار إليها .

ولاشك أن الشاعرة رصدت فى أبياتها كما هائلا من أحزانها وحيرتها وقلقها وتمزقها
 النفسى ، فهي تعيش صراعا لاحدود له بين مجموع من الأحزان بدت عاجزة عن تحمله

(١) الأغاني ٥/٦٨ ، المثل السائر ٢/١٧ ، الأملى ٤/١٠٦ .

عجزها حتى عن تحمل اللوم ، أو هدم بيتها وموت زوجها وجرم أخيها وثار أهل الزوج منه ، ولم يبق لها إلا ذلك الاستسلام للقهر الذى أصابها حين بدت قاتلة مقتولة تتمنى الموت والخلاص فى أسرع حين .

فهذا مشهد من مشاهد الحرب الجاهلية يعكس لنا سببا من أسباب نشوبها بين القبائل ، ويصور مدى امتدادها الزمنى ، وما تجنيه على القوم من صور الأذى وخاصة إزاء المخاوف من شريعة الثأر ، وضرورة الانتقام من القاتل ، وهو ما تجتمع فى نفس المرأة التى قتل أخوها زوجها فبدت واثرة موتورة تسهم فى تصوير صدى الثأر والحرب على نفسها على النحو الذى احتوته تلك الأبيات التى تعتبر ردا على موقف أخت كليب ، بل هى رد مباشر صريح على شعرها أيضا حيث قالت :

أخت جساس توارى وارحلى	عن فنانا اليوم ثم انتقلى
أنت ألقيت وأغريت بنا	سترى منا ضرام الشعلى
كنت بالأمس تغرين أختى	وقمنيه بها لم يفعل
وتقولين أختى صهرك ما	مثلته ممن أرى بالمعبل
يابنى بكر هلموا شمروا	سوف نفنيكم غدا بالمنصل
برجال ليس فيكم مثلهم	من بنى تغلب تحت القسطل ^(١)

وتبدو أبيات أسماء تفيض غضبا وانفعالا وتهديدا ووعيدا ، وكأنها تنهض بتعبئة حربية كاملة لقومها ، تستعديهم على بنى بكر ، ممن توعدتهم بأمر صور اللقاء حتى الفناء ، متخذة من فخرها بقومها أداة لتهديئة روعها ، وأملها فى تحقيق حلمها : الثأر لأخيها من ناحية ، والتشفى من جلييلة وأخيها من ناحية أخرى .

فنحن هنا أمام لوحيتين تعكسان لنا كثيرا من الحس الحربى الجاهلى سواء فى عصبية المرأة وشدة ارتباطها بأهلها ورحيلها إليهم ، أو ما كان من موقفها قبل موته فى فخرها الدائم بأخيها جساس وهو تأكيد لهذه العصبية ، ثم هناك مزيد من الخضوع لتلك العصبية والانفعال فى أبيات أسماء ، وفى القصيدتين حوار حول الثأر وأزمة النفس البشرية إزاءه ، وكانت البداية ، حرب أرهقت القبائل أربعين عاما ، وفى يوم الفجار يورد المرزبانى فى الموشح ما نظمته درة بنت أبى لهب من قولها :

(١) رياض الأدب فى مراثى شعراء العرب ص ٧ .

ملمومةً خرساءً يحسبها من رامها مَوْجاً من البحر
والجُردُ كالعقبان كاسرة تهوى أمام كتائب خُضر
فيهم ذعاف الموت أبرده يغلى بهم وأحره يجرى^(١)

وكذا في يوم « ذى قار » يورد « المرزباني » من شعر النساء مانظمتها امرأة قائلة :

إن يظفروا يجردوا فينا الغرلُ
إيهاً فداءً لكم بنى عجل !

وقالت أيضاً تحمضض الناس :

إن تهزموا نعانق ونفرش النمارق
أو تهزموا نفارق فراق غير وامق^(٢)

على أن لغة الحرب عند المرأة لم تظل مجرد شعر تنظمه ، أو تعبر به عن حيرتها وقلقها واضطرابها على هذا النحو ، إذ ربما كانت هي نفسها عضواً مشاركاً في أهوال تلك الحروب ، تصطرع مع الأبطال ، وربما صرعت الرجال ، إذا أخذنا برواية أبي الفرج في أخبار النابغة الجعدي من إغارة بني كعب على بني أسد ، حيث أصابوا منهم سبياً وأسرى فركبت بنو أسد ، حتى لحقوهم بالشريف فعطفت بنو عُدس بن ربيعة فذاذوا بني أسد ، حتى قتلوا منهم ثلاثين رجلاً ، وردوهم ولم يظفروا منهم بشيء ، وتعلقت امرأة من بني أسد بالحكم بن عمرو بن عبدالله بن جعدة وقد أردفها خلفه ، فأخذت بضفيرته ومالت به فصرعته ، فعطف عليه عبدالله بن مالك بن عُدس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه . . .^(٣)

ويكفي هذا الجزء من الخبر لنرى المرأة مقاتلة أبية ، ترفض أن تقع سبيّة خلف الفارس ، فتصرعه ، لتنال من ألوان الأذى أيضاً ما يناله الفرسان في ميادين القتال .

ولم تقف المرأة موقفاً سلبياً إزاء نتائج الحروب ، ولا هي صمتت حتى تتلقى هزيمة قومها ، بل سجلت حماستها للانتصار ، وشجعت المقاتلين ، وحرّضت على الثأر كثيراً ، وأخذت في تقريع المهزم ، لتبعث فيه الحمية مرة أخرى ، إذا أخذنا بما رواه الجاحظ عن امرأة من غامد وقد قالت حين هزم ربيعة بن مكدّم جمعاً من قومها :

(٢) أشعار النساء ٢٠٦ .

(١) الموشح ٤٨٦ .

(٣) الأغاني ٢٩/٥ .

ألا هل أتاهما على نأبها بما فضحت قومها غامد
 تمنيتهم مائتي فارس فردكم فارس واحد
 فليت لنا بارتباط الخيو ل ضأناً لها طالب قاعد^(١)

ولا أدل على الشواهد على هذه القضية من شعر كبشة أخت عمرو بن معد يكرب ، في تحريض قومها على الثأر لأخيها عبد الله ، وكان أخوها عمر قد همَّ بقبول الدية ، فسجلت خوفها من أن يقبلها ، واستثارت قومها قائلة في صورة رسالة تلقتها من أخيها القتيل يطالب بثأره^(٢) :

وأرسل عبدالله إذ حان يومه إلى قومه لا تعقلوا لهم دمي
 ولا تأخذوا منهم إفاً وأبكرأ وأنزل في بيت بصعدة مظلم
 ودع عنك عمر إن عمرا مسالم وهل بطن عمرو غير شبرٍ لمطعم
 فإن أنتم لم تثاروا واتدئتم فمشوا بأذان النعام المصلّم

وعودة إلى « حرب البسوس » نجد أمامة ابنة كليب بعد نكبتها بأبيها ، تحفز عمها المهلهل على ضرورة الثأر قائلة في حدة وعنف :

ألهو بالملاهي والخمور ولا تدرى بعاقبة الأمور
 ولا تدرى بأن كليب أضحى قتيلاً عند جساس الغدور
 فواعجبا لجساس وعمرو لقد جسروا على أمر نكير
 فبادر نحوه فلقد ترامت إليه الآن شجعان النظير^(٣)

وإلى جانب هذه المشاركات الحربية المرتبطة بالحث على القتال وعدم الرضوخ للخصم ، أو قبول الديات ، أو الحرص المتكرر على استثارة الأبطال واستنهاض الهمم ، يأتي دور المرأة حريياً في فخرها الجماعي بقومها ، والتغنى بعصبيتها ، وكثيرة هي مواقف الفخر القبلي في شعر الخنساء ، حتى وهي بصدد الرثاء ، وكأن شعرها يبدو مزيجاً من الموضوعين معاً ، بما يتناسب مع رغبتها في الثأر كقولها :

وأفنى رجالي فبادوا معاً فأصبح قلبي لهم مستفزاً
 لذكر الذين هم في الهيا ج للمستضيف إذا خاف عزاً

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٠٨ .

(٢) الأمل ٢/ ٢٢٦ .

(٣) رياض الأدب ٦ .

كأن لم يكونوا حمى يتقى
 وكانوا سراً بنى مالك
 هم منعوا جارهم والنساء
 غداة لقوهم بملمومة
 ببيض الصفاح وسمر الرماح
 وخيل تكدس بالدارعين
 جززنا نواصى فرسانهم
 نعتف ونعرف حق القرى
 ونلبس في الحرب نسج الحديد
 إذ الناس من عزّ برّا
 وزين العشيّة مجدا وعزا
 ء يحفز أحشاءها الموت حفزا
 طحون يغادرن في الأرض وكزا
 فبالبيض ضربا وبالسمر وخزا
 وتحت العجاجة يحجزن جزا
 وكانوا يظنون أن لن تجزا
 وتتخذ الحمد مجدا وكنزا
 ونلبس في الأمن خزا وقزّا^(١)

فكيف شكلت الخنساء لوحتها في الفخر: من ضمير الجماعة، وقد غطى كل
 الأبيات وانسحب عليها في موضع الفاعلية لقومها، والمفعولية لخصومهم، ثم في تضاؤل
 ضمير «الأنا» الذي يقنع بهذا الانضواء تحت لواء الجماعة، فيكفي أن تقول رجالى، لتجد
 بعد ذلك نفسها في قوتهم وعظمة مكانتهم، ثم تتأمل المادة اللفظية لنراها «حربية» كاملة
 فهم حمى يتقى وهم نجدة المستغيث، وهم يمنعون جارهم بقوتهم، ويحمون نساءهم من
 غارات أعدائهم، ويلقون الموت بلا خوف ولا تردد، ويندفعون في كتائبهم لا يعرفون
 الفرار ولا يقبلون الإذبار، وهم مدججون بكل ألوان السلاح الهجومية والدفاعية بين
 سيوف ورماح ودروع، مما ينتهى بهم دائما إلى النصر والتنكيل بأعدائهم، فلا تراهم
 إلا تحت غبار الحرب وفي ظلال السيوف منتصرين، ويجزون نواصى الخصوم، بل
 يقصدون إلى أعتى فرسانهم ممن يخشى بأسه ليكون موضعا للضرب والقتل، وعلى هذا
 لا تنسى الخنساء أن تعقد مقارنة طريفة بين حالتى قومها في سلمهم وحرهم، فهم أهل
 لطف ووداعة ومودة إذا ما جاءهم ضعيف، أو لجأ إليهم مستغيث، تراهم يعفون عند
 الغنيمة ويكرمون الضيف، ويلبسون الخنز في مجالسهم مقابل الحديد في حروبهم. ويبدو
 من نوافل القول هنا أن تتراءى هذه اللوحة طرفا آخر لما عرضه عمرو بن كلثوم في فخره
 بقبيلته تغلب على نفس المستوى الحربى. ثم تمتد هذه اللوحة بما يرد في شعر النساء من
 صور كثيرة للهجاء الجماعى الذى يستهدف النيل من الأعداء، وتصوير نقائصهم و من
 ثم يحمل ضمنا صورا من هذا الفخر الجماعى أيضا إذا أخذنا بما قالته «عاتكة بنت عبد
 المطلب» مفتخرة بانتصار قومها وهزائم خصومهم:

(١) ديوان الخنساء ١٤٣.

سائل بنا في قومنا
 قيسا وما جمعوا لنا
 فيه السنور والفسنا
 بعكاظ يعش الناظر
 فيه قتلنا مالكا
 ومجدلا غادرنه
 وليكف من شر سماعه
 في مجمع باق شناعه
 والكبش ملتجع قناعه
 بين إذا هم لمحو شعاغه
 قسرا وأسلمه شعاعه
 بالقاع تنهشه ضباعه^(١)

إذ يتركز محور الفخر لديها على لحظة الفوز ، وتحقيق الانتصار القومي لأهلها على قيس ، على الرغم من كثرتهم ، وخاصة حين يقتلون سيد القوم وفارسهم وقد أسلمه رعاغه لشدة جنينهم وتخاذلهم . وقد تتحول لغة الرثاء عند المرأة إلى هذه اللغة الجماعية وكأنى بها ترثى قومها جميعا وتعلن أسفها لما أصابهم ، وهو أمر يتعلق في مجمله أيضا بالحس الحربى ، فهل كان انكسار القبيلة الجاهلية إلا نتيجة ضعفها ورد فعل لما أصابها من هزائم في الحروب ، وإذا أمامة بنت ذى الإصبع ترثى قومها قائلة^(٢) :

كم من فتى كانت له ميعه
 قد مرت الخيل بحافاته
 قد لقيت فهمم وعدوانها
 كانوا ملوكا سادة في الذرى
 حتى تساقوا كأسهم بينهم
 بادوا فمن يجلل بأوطانهم
 أبلج مثل القمر الزاهر
 كمر غيث لجب ماطر
 قتلا وهلكا آخر الغابر
 دهرأ لها الفخر على الفاخر
 بغيا فيا للشارب الخاسر
 يجلل برسم مقفر دائر

وبذا تتسع مكانة المرأة الشاعرة فيما يتصل بحديث الحرب ، وقد رأيناها توقع قومها في حروب دامية يطول مداها ، منذ موقف ليلي بنت المهلهل ، إلى مواقف الأخريات ممن دفعن القوم دفعا إلى الدفاع عن شرفهن ، والذود عن مكانتهن ، فكانت الحرب هى الوسيلة المؤكدة لهذا الضمان الذى يضاف إليه مقدرة المرأة على إشعال حرب بين عصبيتين ، كما صنعت ذلك ليلي بنت لكيز حين وقعت فى الأسر لدى الفرس فلم تتنازل عن كبرياتها وغرورها ، وتسجيل شرف انتهائها ، وعراقة أصلها ، فإذا ما أراد كسرى أن يتزوجها رفضته وأرسلت الى أهلها تستجد بهم وتقول :

(١) حساسة أبى تمام ٢٢٣/١ .

(٢) الأغاني ١٠٤/٣ .

ليت للبراق عينا فترى
ياكليبيا وعقيليا إخوتي
عذبت أحتكم ياولكم
يكذب الأعجم مايقربني
قيدونى غللونى وافعلوا
فأنا كارهة بغيكم
احذروا العار على أعقابكم
مألاقى من بلاء وعنا
ياجنيدا أسعدونى بالكسا
بعذاب النكر صباحا ومسا
ومعى بعض حشاشات الحيا
كل ماشتم جميعا من بلا
ويقينى الموت شىء يرتجى
وعليكم مابقيتم فى الدنا^(١)

وتجد الأبيات صدها لدى العرب من أهلها ، وتدور الحرب الضروس بينهم وبين
الفرس بسبب من ندائها ، وتلبية استغاثتها بهم إنفاذا لها من كسرى وأسره .

وتكتمل هذه اللوحة الحربية بلمسات كثيرة يزدحم بها شعر النساء فى أيام الجاهلية
وماتلاها من غزوات الإسلام ، فكان للعنصر النسائى تلك المشاركة اللسانية التى جاءت
فى كثير من المواقف الحربية ، فصورتها أو دفعت إليها القوم دفعا ، وظلت الذات الفردية
متضمنة فى الذات القبلية التى تضمها فى مواطن الانتصار والهزيمة على السواء .

٣ - فى المدارس الشعرية

وتأتى فكرة المدارس الشعرية هنا مميزة لمجموعة من الشاعرات وخاصة فى العصر
الجاهلى الذى ارتبطت فيه فكرة المدرسة الشعرية بالطبيعة الشفاهية لتداول هذا الشعر ،
حتى ظهرت سلاسل من الرواة اكتسبوا القدرة على الإبداع ، بحكم ممارساتهم المستمرة
للرواية عن الشعراء الكبار ، ومن هنا كانت الأسر الشعرية التى ينبغ منها الابن شاعرا
بحكم ماثقفه من أدوات أبيه ، أو بحكم تبنى الأب لابنه من هذه الزاوية ، وأظنه لم يكن
يتركه يقول الشعر إلا بعد الاطمئنان إلى نضجه ، والثقة فى قدرته على القول ، على نحو
ماكان من زهير مع ولديه كعب وبجير ، وهو ماثرى امتدادا له لدى الشاعرات أيضا على
نحو ماثلتقى به مع تلك الأسرة الشاعرة التى كان عمادها ست بنات شاعرات لعبد المطلب
لهن رصانة العبارة ، وقوة السبك ، وسمو المعانى وجودة التصوير ، منهن صفية وبرد وأم
حكيم البيضاء^(٢) وقد أورد أبو الفرج من أخبار صفية ضمن ماأورده من أخبار حسان ،
وموقف اليهودى والحسن ، ليثبت شجاعته وجراتها فى الانتقام من ذلك اليهودى^(٣) .

(٢) سيرة ابن هشام ١٠٨/١ .

(١) شعر النصرانية ١٤٩ .

(٣) الأغاني ١٧٠/٤ .

كما يطيل الحديث عن عاتكة بنت عبد المطلب ، وماكان من أمر الرؤيا التي رآتها وراحت تقصها على أخيها العباس بن عبد المطلب ^(١) .

وقد مرت بنا أبيات لعاتكة تفخر فيها بانتصار قومها ، وتحدث عن تهديدها لخصومهم والتشفى منهم وعرض ما أصابهم من صور المهانة والذل .

أما صفة فتعدد الأخبار حول فصاحتها وشجاعته ، وكيف أصرت على حضور بعض غزوات رسول الله ﷺ ، وقد قامت يوم أحد ، ويدها رمح تضرب به وجوه الناس ، وتقول لهم « انهزمت عن رسول الله » ، وقد تركت من مراثياتها لذوى قرباها ما يشهد على شاعريتها ، وحسها الدقيق ، إذ قالت في أخيها حمزة ، وقد غلبها حسها الديني حين بلغها خبر مقتله ، والتمثيل به فبدت راضية صابرة تحتسبه عند الله شهيدا وتقول :

أسائلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا ، محضرى ومسيرى
فياليت شلوى عند ذاك وأعظمى	لدى أضبع تعادنى ونسور

ولها شعر رثائي في أبيها عبد المطلب ، ترصد فيه كما هاتلا من صفاته وكذا كان مانظمته في أخيها الزبير بن عبد المطلب ، وما سجلته من بكائياتها في رثاء رسول الله ﷺ .

واستكمالا لصورة هذه المدارس الشعرية في عالم النساء نرد ماورد عن غنية أم حاتم الطائي ، وقصتها مع الكرم مشهورة ، حتى حجر عليها إخوتها خشية الإسراف في العطاء ، ومع هذا جاءت امرأة من هوازن فسألتها فقالت : دونك الصرمة (وهى ماأبقاها لها إخوتها من كل ماها) فقد والله مسنى من الجوع ماآليت معه ألا أمنع الدهر سائلا شيئا ثم أنشأت تقول :

لعمرى لقدما عضنى الجوع عضه	فآليت ألا أمنع الدهر جائعا
فقولا لهذا اللائمى الآن أعفنى	وإن أنت لم تفعل فعض الأصابعا
ولاماترون اليوم إلا طبيعة	فكيف بتركى يا ابن أم الطبايعا ^(٢)

فكما كان الكرم وراثه في بيت حاتم الطائي منذ ورثه عن أبيه وأمه ، فكذلك ورثه

(١) الأغاني ٤/ ١٧٧ .

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٢٤٢ .

عديا وسفانة ، وكان لهما من الشعر فيه ما يعد امتدادا طيبا لشعرة ، واستكما لا لفلسفة حياته في عالم العطاء ، وكذا كانت ماوية شاعرة^(١) ، وفي الحوار الشعري رأينا موقف بنت حسان من شعره ، وكيف كانت تساعده على النظم إن هو أجبل ، بعد أن صقل ذوقها واطمأن إلى قدرتها على الاجادة فيما تنظم^(٢) ، وكذلك كان أخوها عبد الرحمن بن حسان شاعرا وله دوره المشهور في تبنى قضايا الأنصار في عصر بني أمية كما تأتينا أخبار ابن رشيقي لتعريفنا بقتيلة بنت النضر بن الحارث ودورها كشاعرة إذ يروى أنها عرضت للنبي ﷺ ، وهو يطوف فاستوقفته وقد كان قتل أباهما فأنشدته :

أيا راكبا إن الأثيل مَظِنَّةُ
أبلغ به ميتا بأن قصيدة
منى إليه وعبرة مسفوحة
فليس من النضر إن ناديته
ظلت سيوف بنى أبيه تنوشه
قسرا يقاد إلى المنية متعبا
أعمد ها أنت نجل نجبية
ما كان ضرك لو مننت وربها
والنضر أقرب من قتلت وسيلة

من صبح خامسة وأنت موفق
ما إن تزال بها الركائب تحفوق
جادت لما تحها وأخرى تخنق
أم كيف يسمع ميت لا ينطق
لله أرحام هنا تتشقق
رسف المقيد وهو عان مؤثق
من قومها والفحل فحل معرق
من الفتى وهو المغيظ المحنق
وأحقهم إن كان عتق يعتق

فقال النبي ﷺ لو كنت سمعت شعرها هذا ماقتلته^(٣) وقد مر بنا دور أمامة بنت ذى الأصبع العدواني في رثائها لقومها ، وهي أيضا ابنة شاعر ، ولها شعر طريف في بكائها على أبيها حين رأته ينهض فسقط وتوكتا على العصا^(٤) .

كما تأتي الروايات بضروب من المشاركات الشعرية وصور الحوار في إطار بنات الأسرة الشاعرة مع آبائهن على نحو ما أورده المبرد عن حماد الراوية حيث قال : قالت ليلي بنت عروة ابن زيد الخليل لأبيها :

أرأيت قول أبيك :
بنى عامر هل تعرفون إذا غدا
بجيش تفضل البلق في حَجْرَاتِه

أبو مكنف قد شد عقد الدوابر
تري الأكس منه سُجْداً للحوافر

(٢) الشعر والشعراء ١/٣٠٧ .

(٤) أنظر الأغاني ٣/١٠٤ .

(١) الحياصة البصرية ١/٢٣٦ .

(٣) العمدة ١/٥٦ .

وجمع كمثل الليل مرتجس السوغي
أبت عادة للورد أن يكره السوغي
كثير تواليه سريع البوادر
وحاجة رعى في نمير بن عامر

فقلت لأبي : أحضرت هذه الوقعة ؟ قال : نعم . . . إلى أن يقول الراوى :
فحدثنى أن خثعم قتلت رجلا من بنى سليم بن منصور فقالت أخته تربيته :

لعمري وماعمرى علّ بهين
وكان إذا ماورد الخيل بيثّة
لعم الفتى غادرتم آل خثعما
إلى جنب أشراج أناخ فألجما
فأرسلها رهوا رعالا كأنها
جرادٌ زهته ريح نجد فأتها

فقل لها :

كم كان خيل أهلك ؟ فقالت اللهم إني لا أعرف إلا فرسه ^(١) وعلى هذا المستوى
من حركة الشعر بين النساء نجد مراثيات لأخت الأشر النخعي في أخيها ^(٢) .

كما نجد ابن عم الخنساء شاعرا وهو خفاف بين ندية بن عمير السلمى ، وأمه ندية
سوداء وإليها ينسب ، وهو من أغربة العرب وهو القائل :

كلانا يسوّدُه قومه على ذلك النسب المظلم

كما كانت ابنتها عمرة شاعرة ، وهى عمرة بنت مرداس بن أبى عامر ، ولها شعر فى
رثاء أخيها العباس بن مرداس ، الذى عرف أيضا بشاعريته ، وكان من المؤلفة قلوبهم قبل
فتح مكة ، وربما كان أباها من أبيها أى من غير أمها الخنساء ، وعمرة فى رثائه قولها :

لتبك ابن مرداس على ماعرأهم
لدى الخصم إذ عند الأمير كفاهم
عشيرته إذحسم أمس زوالها
فكان إليها فصلها وحلالها
ومعضلة للحاملين كفتيتها
إذا أنهكت هوج الرياح طلالها

وقد نبغت - على طريقة أمها - فى فن الرثاء بصفة خاصة ، وكأنها استطاعت الخنساء
أن تغرس فى نفس ابنتها حب الشعر ، والإسهام فيه ، كما غرست ذلك فى بقية أبنائها الذين
تقدموا فى حربهم يرتجزون ذاكرين وصية أمهم فيقول أولهم :

ياإخوتى إن العجوز الناصحه
بقالة ذات بيان واضحه
قد نصحتنا إذ دعتنا البارحه
فباكروا الحرب الضروس الكالحه

(٢) انظر الكامل ٦٦/٢ .

(١) الكامل ٢٠١/٢ .

وإنما تلقون عند الصائحه من آل ساسان كلابا نابحه
 قد أيقنوا منكم بوقع الجائحه وأنتم بين حياة صالحه
 وميته تورث غنما رابحه

وإذا بالثانى يرتجز أيضا بما يذكر فيه نصيحة أمه على نهج الأول :

إن العجوز ذات حزم وجلد إن العجوز ذات حزم وجلد
 قد أمرتنا بالسداد والرشد قد أمرتنا بالسداد والرشد
 فباكروا الحرب كماء في العدد إما بفوز بارد على الكبد
 أو ميتة تورثكم غنم الأبد في جنة الفردوس والعيش الرغد

ثم يأتى الثالث لينشد فيردد موقفه من نصيحة أمه أيضا قائلا :

والله لانعصى العجوز حرفا قد أمرتنا حربا وعطفنا
 نصحا وبرا صادقاً ولطفنا فبادروا الحرب الضروس زحفا
 حتى تلفوا آل كسرى لفا أو تكشفوهم عن حماكم كشفنا
 إنا نرى التقصير منكم ضعفا والقتل فيكم نجوة وعرفنا

ثم يقول الرابع مكملا مسيرة إخوته ، ومرددا استجابته لنصائح أمه :

لسنا لخنساء ولا للأحزم ولا لعمر وذى السناء الأثرم
 إن لم أرفى الجيش جيش الأعجم ماض على هول خضم خضم
 إما لفوز عاجل ومغنم أو لوفاة فى السبيل الأكرم

ومازالوا جميعا يرتجزون وينشدون من خلال مارسخته فيهم أمهم الشاعرة من القيم والمبادئ حتى نالوا حظهم من الشهادة ، وبلغها خبرهم ، فلم تصنع ماصنعتة فى جاهليتها إزاء أخويها معاوية وصخر ، بل سلكت مسلكا جديدا حين قالت قولتها المشهورة :
 « الحمد لله الذى شرفنى بقتلهم ، وأرجو من ربى أن يجمعنى بهم فى مستقر رحمته »^(١) .

وتتأكد مسألة المدارس الشعرية على هذا النحو مما رواه الأصمعى من قصة المساجلة الشعرية التى جرت بين أبى دؤاد وزوجه الأولى وابنه دؤاد وابنته دؤادة ، إذ نظم أبو دؤاد أبياتا ثلاثة وصف فيها ثورا ، وأعاد كل من الثلاثة الباقين ماقاله أبو دؤاد مع تغيير القافية ، وانتقدتهم الابنة جميعا ، لأنهم جعلوا للثور فى أبياتهم قرنا واحدا ، وهو ذو قرنين ، وهى الابنة التى خاطبها أبوها بالوصية النثرية الوحيدة التى تبقت من نثره^(٢) .

(١) الإصابة ٣٥٣/٨ .

(٢) الأغاني ٩٨-٩٩ . وانظر مقدمة الديوان ٦٩ .

والشاهد هنا أن الظاهرة الشعرية في إطار تلك المدارس تمتد لتشمل هذه المساجلات الطريفة بين الابنة وأبيها ، مما يذكرنا بما يروى عن الأعشى وقد كان يعرض شعره على ابنته ويقول لها : عُدِّي لى المخزيات (يقصد القصائد البارعة التى تعجز غيره) فتعد منها :
أغر أروع يستقى الغمام به لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا^(١)

وتدخل هنا - مع شىء من التجاوز - قصة امرىء القيس وعلقمة الفحل ، حين تدخل أم جندب للفصل بين قوليهما في وصف الفرس . كما يدخل في هذا الإطار أيضا ما سبق أن عرضنا له من استشهاد بشعر حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى^(٢) وكذا ما أورده صاحب الحماسة البصرية من شعر على لسان الفارعة بنت شداد المرية في رثاء أخيها حيث قالت :^(٣)

شهاد أندية رفاع ألوية	سداد أوهية فتاح أسداد
نحار راعية قتال طاغية	حلّال رابية فكاك أقياد
قوال محكمة نقاض مبرمة	فراج مبهمة طلاع أنجاد

وكذلك ما كان من نبوغ زينب بنت الطثرية في الشعر إذ أورد لها صاحب الحماسة البصرية قصيدة في الرثاء^(٤) وهى أخت يزيد بن الطثرية^(٥) .

ومن ذلك ما حملته بعض الروايات أيضا من شعر لابنة لبيد ، بعد أن انصرف أبوها عن الشعر ، فدعا ابنته لتتوب عنه في مدح أمير الكوفة الوليد بن عقبة وشكره ، فأنشدت ابنته قولها :

إذا هبت رياح أبى عقيل	دعونا عند هبتها الوليدا
أشم الأنف أصيد عبشميا	أعان على مروءته لبيدا
بأمثال الهضاب كأن ركبا	عليها من بنى حام قعودا
أبا وهب جزاك الله خيرا	نحرنهاها وأطعمنا الوفودا
فعد إن الكريم له معاد	وظننى بابن أروى أن يعودا

-
- (١) الأغاني ١٥/١٠٦ .
(٢) الأغاني ٦/١٨ .
(٣) الحماسة البصرية ١/٢١٩ .
(٤) نفسه ١/٢٢٢ .
(٥) الشعروالشعراء ١/٤٢٨ .

فقال لبيد لابنته : أجبتي وأحسنيت لولا أنك سألت في شعرك ، فقالت : إنه أمير ،
وليس بسوقة ، ولا بأس بسؤاله ، ولو كان غيره ماسألناه ، قال لبيد : أجل ^(١) . وتستمر
صلات القربى بين الشاعرات وأسرهن من آبائهن أو إخوتهن ، لتلقانا صورة أخرى يبرزها
بعض الأصوات التي اختارها أبو الفرج من شعر أميمة امرأة ابن الدمينه الشاعر الأموي ،
فقد كانت أيضا شاعرة ، وقد اختار لها قولها :

وأنت الذي أخلفتني ما وعدتني وأشميت بي من كان فيك يلوم
وأبرزتني للناس ثم تركتني لهم غرضا أرقى وأنت سليم
فلو كان قول يكلم الجلد قد بدا بجلدي من قول الوشاة كلوم ^(٢)

وعلى هذا النهج كانت شاعرية ليلي الأخيالية صاحبة توبة بن الحمير صاحب الأبيات
المشهورة التي قالها من بين شعره الكثير فيها :

ولو أن ليلي الأخيالية سلمت على ودوني تُرّةً وصفائح
لسلمت تسليم البشاشة أو زقا إليها صدّي من جانب القبر صائح
ولو أن ليلي في الساء لأصعدت بطرفي إلى ليلي العيون اللوامح ^(٣)

ومعروفة أيضا مكانة ليلي الأخيالية في شعر النساء ، حيث قدمها القدماء على كل
الشاعرات باستثناء الخنساء ^(٤) . ولها شعر كثير ، ومواقف عديدة أفحمت فيها الشعراء ،
كما تبدي ذلك في موقفها من النابغة الجعدي ، وما كان من هجاء متبادل بينهما . وقد كثرت
مرثياتها في زوجها توبة الشاعر على نحو ما سنعرض له بعد ذلك في موضوعات الشعر وتجارب
الشاعرات .

ويبقى لنا من رصيد هذه الأخبار عدم القصد إلى الإحصاء لتلك الأنماط من مدارس
الشعر ، بقدر ما نكشفه هنا من تشابه في تلك المدارس وخاصة في عصور الرواية التي
تستوحى فيها الشاعرة من أسرتها ، وتتأثر باتجاهاتها ، وتسهم مع أبيها الذي صقل
موهبتها ، ولتبقى بعد ذلك الظاهرة في حاجة إلى دراسة لطبيعة الموضوعات الشعرية التي
غلبت على شعر النساء ، وما كان من أساليب المعالجة الجمالية التي اتخذت منها أدوات
متميزة . وهو ما سنقف عنده في الفصول القادمة من هذه الدراسة .

(٢) الأغاني ٥٤/٢

(٤) نفسه ٤٤٨/١

(١) جمرة أشعار العرب ٣٨

(٣) الشعر والشعراء ٤٤٦/١

الفصل الرابع

عناصر الإبداع ومفومات التجربة

- ١ - طبيعة عاطفة الشاعرة .
- ٢ - النموذج الرثائي .
- ٣ - التجربة الهجائية .
- ٤ - الأنا والمديح .
- ٥ - تجارب الحنين .
- ٦ - تجارب أخرى .

عناصر الإبداع ومقومات التجربة

حين نصل إلى أهم الجوانب وأشدّها خطرا ، أقصد بذلك الدرس الفني لشعر النساء ، تبدو أمامنا قضايا متنوعة يجب الفصل فيها بدايةً ، من ذلك مايتعلق بدراسة الظروف المحيطة بالشاعرات ، ومدى تفاعلهن مع البيئات المختلفة التي نشأن فيها ، فهذا أمر يمكن تبنيه على وجه الإجمال من ناحية ، ويبدو طبيعيا فيه أن تعكس الشاعرة ما يحيط بها من تلك الظروف المختلفة على المستوى البيئي من ناحية أخرى .

وتبقى أمامنا أيضا موضوعات الشعر التي استوعبت نظم النساء ، وهذه تبدو تكرارا في الدراسة يحسن أن نتجنبه هنا ، فما شغلت به الدراسات الأخرى من موضوعات شعر المرأة في الأبواب التقليدية للقصيدة العربية يكفى لاستكشاف هذه الموضوعات ، وكيف أثرت في الشاعرة ، وكيف بدت فيها قريبة من حركة القصيدة لدى الشاعر ، لتبقى بعد ذلك عناصر الصنعة الفنية بمثابة صيغة مميزة لشعر النساء ، وهو مانسعى إلى تحليله في هذه المساحة من الدرس الفني ، ابتداء من تأمل طبيعة التجارب التي خاضتها المرأة العربية إلى أساليب تصويرها لتلك التجارب ، وكيف بدت أدواتها متميزة في حقول هذا التصوير ، حتى ظهرت السمات الفارقة بين شعرها وبين أشعار الرجال .

من الطبيعي أن تتميز التجارب النسائية لدى الشاعرات عن نظائرها لدى الشعراء بحكم الطبيعة النوعية للمرأة وأسلوب تعاملها مع الظروف التي تعيشها ، الأمر الذي ينعكس بالضرورة على إبداعها الشعري من خلال ما نراه لديها من طبيعة العاطفة التي تعبر عنها ، ثم طبيعة الثقافة التي تعكسها ، ثم أسلوب التعبير عن تلك العاطفة ، من خلال الأدوات الفنية المختلفة التي تقوم عليها القصيدة على أن الحديث عن طبيعة عاطفة المرأة يدعو إلى التوسع في فهمها ، ورصد انعكاساتها فيما تنظمه في كل موضوعات شعرها ، ذلك أن أبعاد التجربة النسائية تنصرف بنا من الحدود الضيقة للرؤية ، منذ علاقاتها الأسرية في حدود الآباء والأزواج والأبناء ، إلى أطر أكثر اتساعا ترصد فيها تجاربها ، وتكشف حقائق انفعالها وعواطفها ، ربما إزاء القبيلة التي تعيش في حدودها ، بل ربما

إزاء الكون والطبيعة من حولها ، وهى من خلال هذا كله تصدر عن عاطفة صادقة - بالتأكيد - تدفع بها إلى تصوير مشاعرها ، والتعبير عن إيقاع الأشياء والأحداث على نفسها . . ذلك أن الحدث - مهما بدا ذاتياً - لا بد أن نجد له في شعرها صدى واسعاً ، بل ربما كانت هذه الذاتية معلماً أساسياً من معالم الصدق في الشعر النسائي وخاصة في عصور الأدب الرسمي الذى يفرض على الشاعر أن يمدح خضوعاً لضغوط ومقاييس معينة وحتى في الرثاء ، فعليه مراعاة هذه الضغوط بين متلق وبين ناقد ، ينتظر أن يصدر الحكم له أو عليه . .

وفي خارج هذه الأطر الرسمية لنا أن نتصور مدى الصدق الانفعالى والتوهج العاطفى الذى يطرحه الشاعر في شعره إذا ما خلا لنفسه فعبراً عنها ، وتجنب سيطرة الغير على الأنا ، فعندها تتسق الذات مع التجربة ، فتفاعل معها ، وتصدر عنها وأنت تقرأ القصيدة فتعيش تجربة صاحبها ، لأنه صدق في توصيلها . . ولعل مقياس الصدق في التوصيل هذا هو ما يجربنا إلى بداية الحديث عن تجارب الشاعرة العربية ، ومن ثم يقودنا إلى تأمل حدود تلك التجارب الإنسانية ، وكيف انعكست في موضوعات شعرية مختلفة نظمت فيها المرأة قصائدها ومقطوعاتها .

ولعل باباً من أبواب الشعر التقليدية لم يكن أكثر اتساعاً أمام صدق تجارب النساء كما كان باب الرثاء الذى فتح أمامهن على مصراعيه ، وتنوعت مجالاته ، واتسع فيه مجال الصدق والتعبير عن شكوى النفس ، وحجم الحزن الذى يعتصرها إزاء فريد عزيز عليها ، بعيداً عن روح النفاق أو التزلف ، أو ما يشبه ذلك من شوائب غياب التجربة الصادقة في الإبداع الشعري . فمع حديث الشكوى تصدق الشاعرة ، وتعمق التجربة التى تصدر عنها صدوراً تلقائياً ، يلفت نظرنا فيه عدة ظواهر متميزة أهمها :

أولاً : لغة التعدد في النموذج الرثائي ، وكان الشاعرة تعكس أحزانها المتكررة ، إزاء قضية الموت الذى يصرعها فيصرعها ، فتصاب في زوجها فتبكي ، ثم تصاب في الثانى فتتكرر لديها المأساة ، وهكذا مع بقية أزواجها ، لتترك نموذجاً متميزاً في فن الرثاء تتسع فيه دائرة الإحساس بالحزن لتصبح فلسفة حياة ، بل قل فلسفة موت تعيشها الشاعرة مراراً ، ولدينا من اللوحات الرثائية ما يستحق التأمل من هذه الزاوية ، مما نظمته عاتكة بنت نقييل في زوجها الأول عبد الله بن أبى بكر الصديق رضى الله عنها وكان قد شهد الطائف فرمى بسهم أبى محجن الثقفى فمات سنة ١١ هـ : ^(١)

(١) الحماسة البصرية ٢٠٢/١ - ٢٠٤ .

فله عينا من رأى مثله فتى
إذا شرعت فيه الأسنة خاضها
فأليت لاتنفك عيني سخينة
مدى الدهر ماغنت حمامة أيكة
أكر وأحمى فى الهياج وأصبرا
إلى الموت حتى يترك الموت أحمرأ
عليك ولاينفك جلدى أغبرا
وماطرده الليل النهار المنورا

فهى تشكل صورتها الرثائية من كم الدموع التى تذرفها إزاء الحدث الجلل الذى
دهمها ، فهى لوحة بكاء أولا ، وثانيا بكاء قد يطول أمره فلا يعرف انتهاء ، وثالثا : نرى
مظاهر الكون مطوعة لهذا البكاء مع تخالف الليل والنهار ، ومع الترنيمة الحزينة الكئيبة
للحمامة على أيكها ، ثم هى لوحة الذكرى التى يسيطر عليها عالم الفروسية وشجاعة الميت
فى ميادين القتال ، فهو فارس لا يهاب الموت يعرف كيف يقتحم الحروب ، ويتجاوز
الخصون ، ومتى يكر ، ويشدد عنفه فى الهياج لا يتخاذل ولا يدبر ، حتى إذا رأى الموت
بعينه مائلا فى الأسنة التى شرعت تنال منه ، خاضها ليقرب من الموت الذى لا يتردد فى
إلقاء نفسه فى برائه ، وهناك يأتى المشهد الأخير الذى يبدو ذا وجهين : الأول يتعلق
باستعداد المرثى لتقبله ، والثانى يتعلق بمدى تقبل الرأى لحجم الخطب الذى أطل عليه ،
وفرض نفسه على عالمه ، فعليه أن يصبر ولا يجزع ، وعليه أن يستسلم ويخضع ، وعن حالة
المرأة بالذات ، فلها أن تجرد سلوتها فى ذلك البكاء الذى صورته دائما لا ينقطع بل تكاد تجزم
باستمراره حتى تلقى هى نفسها الموت . . . ولنتأمل مع الشاعرة لوحتها الثانية التى نظمتهما
فى رثاء زوجها عمر رضى الله عنه :

عين جودى بعبرة ونحيب
فجعتنا المنون بالفارس المعد
عصمة الله والمعين على الدهر
قل لأهل الضراء والبؤس موتوا
لا تملى على الإمام النجيب
لم يوم الهياج والتلبيب
مر غياث المنتاب والمحروب
قد سقته المنون كأس شعوب

فما زالت مقومات الصورة واحدة : بكاء ونحيب مستمران ، يأس وعجز أمام
الموت ، صبر ودعاء لتحمل كارثة الدهر ، تكرار للحديث حول الموت أو كأس المنية وتصوير
حجم الفجيعة . . ثم تأتى اللوحة الثالثة لنفس الشاعرة فى زوجها الثالث الزبير بن
العوام :

غدر ابن جرموز بفارس بهمة
يا عمرو لو نبهته لوجدته
شلت يمينك أن قتلت لمسلما
إن الزبير لذو بلاء صادق
يوم اللقاء وكان غير معرد
لا طائش أعرش الفؤاد ولا اليد
حلت عليه عقوبة المتعمد
سمح سجيته كريم المحتد

كم غمرة قد خاضها لم يشنه
فأذهب فما ظفرت يداك بمثله
عنها طرادك يا ابن فقح القرد
فيما مضى ممن يروح ويغتدى

وهي هنا تعكس حزنها من خلال موقفها من القاتل الوجد الذي رددت الحديث حوله بما يسجل سخطها وضيقتها به ، ودعاءها عليه ، وبما يشف عن جنبه وغدره ، ولو واجه الزبير لاختلف الأمر أمام شجاعته وبأسه ، وكأنها جسدت لوحة الموت هنا في جريمة الاغتيال ، بما تحمله من دلالات الغدر ومعالم الجبن ، وما يسجله من هذا الدعاء النسائي عليه بأن تشل يده ، وأن تقع عليه عقوبة القصاص للقتل العمد ، وفي ثنايا الموقف ترصد من معالم شجاعة الزبير وصدقه وكرمه أصله وكثرة بطولاته ومعاركه ، ما يساعدها على التعزى أمام الصدمة الثالثة للموت ، وقد تجسد هنا - كما قلنا - في الاغتيال الذي دفعها إلى التزيد في الأبيات عن رثائها السابق . ثم تأتي لوحتها الرابعة في رثاء الحسين بن علي رضي الله عنها فتقول :

وحسينا فلا عدمت حسينا
غادرته بكربلاء صريعا
أقصدته أسنة الأعداء
جادت المزن في دُرى كربلاء

إذ تبدو شاعرية المرأة هنا وقد صورت انبهارها النفسى أمام أزواجها الأربعة من الصحابة رضوان الله عليهم ، وجميعهم قتلوا مما جعل صورة الموت أمامها واحدة ، فهي صورة القتل والقاتل والقتيل والقصاص والشهادة والأجر والصبر ، ولاشك أن هذا كله يحتاج من امرأة من هذا النمط إلى طاقة نفسية خارقة لتحتمل أعباء المواقف الأربعة متجلدة صابرة ، الأمر الذي يجيل الرثاء لديها إلى لوحة مكررة لا تكاد تخطئها هي لوحة الموت والقتل بكل جزئياتها ، وما يترتب عليها من ضرورة الإفاضة عن شيء من آلامها من خلال البكاء والدموع والنحيب . وفي نفس الإطار - إطار اتساع اللوحة الرثائية - نجد موقف الخنساء في رثاء أخيها صخر ومعاوية ، وهو رثاء أكدت فيه العاطفة نزعة الأخوة حين تصدق لدى الشاعرة فإذا هي تتحول من الأبيات القليلة التي تنظمها وكأنها تتخصص في الرثاء ، ومعروف أن الموقف الرثائي قد يفرض على الشاعر أن ينظم قصيدة أو قصيدتين لا أن يظهر لديه في ديوان كامل تقريبا كما نرى عند الخنساء . فكثيرة هي القصائد التي نظمها في أخيها ، وخاصة ما نظمته في أخيها صخر ، ربما لما تحكيه المصادر عن مكانته في نفسها بحكم أخوتها له من أبيها ، وربما لما عرف عن شهامته وكرمه وسماحة وجهه بشكل بارز بين القوم ، وربما - وهذا ما أضيفه هنا - كانت صدمتها فيه كبيرة في جاهليتها حين أفقدها الموت أدق صلات الأخوة ، فكانت للصدمة آثارها التي لم تنته من ديوانها حتى إذا مامات أخوها الثاني معاوية زاد الأمر في نفسها وتجسدت الأحران ، فتحولت من الموت إلى محاولة لفلسفة

موقف الدهر منها بوجه عام ، على النحو الذى تنشده فى إحدى قصائدها ، وهى تلوم الدهر وتفتخر بقومها وتصور نمطا شائعا من صراع الشعراء معه واستسلامهم أمامه : -

تغرّقى الدهر نهسا وحرًا وأوجعنى الدهر قرعا وغمزا
وأفنى رجالى فبادوا معاً فغودر قلبى بهم مستفزا
كأن لم يكونوا همى يتقى إذ الناس إذ ذاك من عزبزا^(١)

وتستكمل اللوحة بهذا الفخر الذى لا يهمننا منه هنا إلا اعتباره محاولة للتصبر والخروج من أزمة العداء للدهر ، فهى أعجز من أن تواجهه وحدها ، فربما كان فى مآثر قومها وقوتهم ما يدفعها إلى التعزى والتسلى ، أو ربما وجدت فيهم معينا على مصائب الدهر وكوارثه .

هكذا تشغلنا لوحات الرثاء عند الخنساء وقد طال حولها الحوار فى كل الدراسات الأدبية التى تعلقت بشعر المرأة ، حتى عدت الخنساء شاعرة الرثاء الأولى ، نظرا لكثرة ما نظمته فيه ، وقد نال من رثائها زوجها قليلا ، تلاه أخوها معاوية ، وفاز صخر بالنصيب الأوفى من هذا الرثاء ، ربما لما قلت من أن الصدمة الأولى قد أفقدتها صوابها ، فخرجت من حدود البيت والبيتين إلى القصيدة ، بل إلى القصائد ، ووجدت فى فلسفة الموت ، والإحساس بمصارعة الدهر لها ما يحفز شاعريتها على الرثاء الذى تجاوز حدود أخيها صخر ليتحول إلى موقف بشرى من الموت والحياة ، وهو موقف يبدو أشد هدوءا مع دخولها الإسلام ، واستشهاد أبنائها الأربعة ، وحمدها لله على أن شرفها بقتلهم ودعائها بأن يجمعها معهم فى جنته ، فهنا حدث التحول القيمي الذى جاءت به العقيدة ، حيث تحولت النفسية الجاهلية الجزعة الثائرة إلى نفس مؤمنة هادئة مطمئنة إلى قدر الموت المحتوم لا لأنه موت ولا لأنه قتل ، بل لأنه - قبل كل شيء - استشهاد ، وليس الموت هنا نهاية مطاف فى قبور مظلمة ، بل هو بداية طريق إلى جنة عرضها السماوات والأرض يسعد بها الشهداء . . فالموقف إذن مختلف وعقلية الشاعرة مختلفة ، والنموذج الوجدانى يبدو لديها أكثر هدوءا . ومن ثم كان تقبلها لخبر الأبناء الأربعة أخف وطأة على نفسها من تقبلها لمقتل أخيها صخر . ومع هذا لم تسلم الخنساء تماما من نوازع النفس البشرية حين تضعفها الأزمات الجسام وتتعاورها وساوس الألم ويعتصرها الحزن الأبدى ، تكف عن ذكر أخيها ورثائهما ، حتى تقع فى محذور بعد إسلامها حين راحت تطوف بالبيت الحرام ، وهى تبكى وتلطم خديها ، فراها عمر بن الخطاب رضى الله عنه فنهاها عن ذلك وقال : إن الإسلام قد نهى عن ذلك ، وإن فى الناس من هو أعظم مرزاة منك ، فكفت عما كانت تفعل وقالت^(٢) :

(١) الديوان ٨٨ .

(٢) الديوان ١١٠ .

هريقى من دموعك أو أفيقى
 وقولى إن خير بنى سليم
 وإنى والبكا من بعد صخر
 فلا وأبيك ماسليت صدرى
 ولكنى وجدت الصبر خيرا
 وصبراً إن أطقت ولن تطيقى
 وفارسهم بصحراء العقبيق
 كسالكة سوى قصد الطريق
 بفاحشة أتيت ولا عقوق
 من النعلين والرأس الحليق

وتستكمل القصيدة بإيقاع جاهلى فى تأبين أخويها ولكن هذه الأبيات تعكس جانباً بارزاً من ذلك التحول العقلى الذى يفسر لنا سر صمتها الشعرى الذى بدأ رمزاً تعبيرياً أيضاً عن شدة الحزن والكمند ، بعد مقتل أولادها ، لولا ذلك المؤثر الدينى الذى هدأ من روعها أمام انتظار أجر الشهداء ، فقد وجدت فى الصبر سبيلها للخروج من محتتها ، دون أن يعنى هذا نهاية أحزانها ، بل على العكس من ذلك فقد صورت ضخامة تلك الأحزان حين سأها عمر رضى الله عنه عما أقرح مآقى عينيهما ، فأجابت : بكائى على السادات من مضر . فقال لها : ياخنساء : إنهم فى النار ، فقالت : ذاك أطول بعويلي عليهم إنى كنت أبكى لهم من الثار وأنا اليوم أبكى لهم من النار .

فإذا ما قدمت المدينة حاجة فى خلافة عمر رضى الله عنه ، وكانت لاتزال ترتدى زى الجاهلية ، قام إليها عمر فى أناس من أصحابه فدخل عليها ، فإذا هى على ما وصيف له . فعذلها ووعظها وقال لها : إن هذا الأمر ليس صنع الإسلام ، وإن الذين تبكين هلكوا فى الجاهلية ، وهم حشو جهنم . فقالت : اسمع منى ما أقول فى عدلك إياى ولومك لى . فقال : أسمعنى . . فأنشدته من شعرها فى أخويها ، فتعجب من بلاغتها وقال : دعوها فإنها لاتزال حزينة أبداً . ولعل فى هذه الرواية ما يغنيننا عن إطالة الحوار حول حزن الخنساء منذ دهمها الموت فى مشهد أخيها صخر ، وظل يراوغها بعد ذلك فيأتيها فى صورة زوجها ، أو أخيها معاوية ، فتتراكم لديها الأحزان التى فجرتها فى شعرها كلما سنحت لها فرصة الإنشاد ، وهو ما أدركه الخليفة الثانى رضى الله عنه حين تصور أبدية حزنها من وقع شعرها على نفسه وما أحسه من أبعاد إنسانية كئيبة فيه .

ويظل الفاصل بين رثاياتها الجاهلية الحارة وبين صمتها إزاء استشهاد أبنائها رهنا بتحول العقلية النسائية الإسلامية من فظاظة التعبير الجاهلى عن الأحزان إلى ما أصاب لغة التعبير هذه من تهذيب ، دون أن يعنى هذا تحولا أو رصد فواصل بين عاطفة الأخوة والأمومة لدى الخنساء ، فخضوعاً لهذا القياس كان يمكن أن ننتظر منها مزيداً من الانتحاب والبكاء لولا حسها الإسلامى الجديد الذى هدأ من روعها ، وجعلها أكثر اتساقاً مع نفسها فى ظل القيم الدينية الجديدة .

وفي إطار هذا التعدد الرثائي في إطار الصورة الواحدة نجد نموذجا آخر رصدته الخرنق بنت هفان وهي ترثي أبابها وزوجها وابنها ، فتجمع بين عواطفها الممزقة إزاء كل واحد منهم على حدة ، وأظن كل عاطفة منها كفيلة بطرح كم هائل من الحزن عليها فتقول :^(١)

لايعدن قومي الذين هم	سم العداة وآفة الجزر
النازلين بكل معترك	والطيبين معاقد الأزر
قوم إذا ركبوا سمعت لهم	لغطا من التاييه والزجر
والخالطين نحيتهم بنضارهم	وذوى الغنى منهم بذى الفقر
هذا ثنائى مابقيت لهم	وإذا هلكت أجننى قبرى

وهي لوحة تكشف لنا عن عمق رثائي آخر متميز ، صحيح أنها تتفق على مستوى التعدد مع اللوحات السابقة ، ولكنها تظل شديدة القرب إلى منطقة التابن ، وتعدد صفات المرثى منها إلى الانتحاب والندب الذى سيطر على المرثية النسائية في معظم صورها ، وعلى هذه الصورة نجد رثاء عمرة الخثعمية لولديها^(٢) وكذا في رثاء ماوية بنت الأخت لبنيها^(٣) وإن كانت لوحة الرثاء لدى ماوية أشد قربا من ذلك الحس الحربى الذى مربنا حول التفرقة بين الموت والقتل ، فإذا هي ترثي وتفتخر بشجاعتهم ، وتقارن بين الإقدام والإدبار ، فلو أرادوا الحياة لفروا ، ولكنهم لا يريدون الفرار ولا يعرفونه سبيلا إلى نجاة أو بقاء :

هوت أمهم ماذا بهم يوم صرعو	بجيشان من أوتاد ملك تهدما
أبوا أن يفروا والقنا في نحورهم	وأن يرتقوا من خشية الموت سلما
ولو أنهم فروا لكانوا أعزة	ولكن رأوا صبرا على الموت أكرما

وبذلك تلتقى العواطف النسائية في هذه البؤرة من واقع التجربة الرثائية في هذه الأطر الأسرية التى تبدو محكومة بصلات القربى ، بل بروابط حميمة أساسها البنية والأخوة التى قد تتزاحم في اللوحة الواحدة - كما رأينا - وقد تنفرد اللوحة بالرثاء الفردى التقليدى كما نرى في كثير جدا من مرثيئهن ومنها على سبيل المثال رثاء الفارعة بنت شداد لأخيها^(٤) وكذا رثاء ليلي بنت طريف^(٥) وزينب بنت الطثرية وأخت الأشر^(٦) .

(٢) الحماسة ١/ ٢٢٦ .

(٤) نفسه ١/ ٢٢٨-٢٢٩ .

(٦) الكامل ٢/ ٦٦ .

(١) الحماسة ١/ ٢٢٧ .

(٣) نفسه ١/ ٢٣٦ .

(٥) نفسه ١/ ٢١٩ .

وفي كل هذه الأحوال تتراعى لنا العاطفة النسائية بعيدة عن الزيف قريبة إلى أصالة التعبير وتلقائية النظم ، فربما وجدت الشاعرة في ملكتها مايسهم في تخفيف حزنها حين تفرغه في قصيدة ، فما بالك بالرائية من غير الشاعرات إلا أن تعبر بنفس التلقائية بغير لغة القصيدة ، إذ المهم لديها هذا الصدق الشعوري الذي ينقل لنا المبرد منه صورة فيما حكاه عن موت الأحنف بن قيس ، وكان موته بالكوفة ، وقد مشى مصعب بن الزبير في جنازته بغير رداء وقال : اليوم مات سيد العرب . فلما دُفن قامت امرأة على قبره - أحسبها من بنى منقر - فقالت : لله درك من مجن في جنن ، ومدرج في كفن ! ففسأل الذي فجعنا بموتك وابتلانا بفقدك أن يجعل سبيل الخير سبيلك ، ودليل الخير دليلك ، وأن يوسع لك في قبرك ، ويغفر لك يوم حشرك . فوالله لقد كنت في المحافل شريفا ، وعلى الأرامل عطوفا ، ولقد كنت في الحى مسودا ، وإلى الخليفة موفدا ، ولقد كانوا لقولك مستمعين ، ولرأيك متبعين قال : فقال الناس : ماسمعنا كلام امرأة أبلغ ولاأصدق معنى منها^(١) .

بل ربما تحولت عاطفة المرأة الرائية إلى التأثير على كل من حولها ، إذا عدنا إلى ما رأيناه من قبل من رثاء في شعر قتيلة بنت النضر بن الحارث وموقف رسول الله ﷺ منها .

وكذا كثر رثاء الأزواج لدى الشاعرات ، ولعل من أقرب الصور إلى تحويل العاطفة إلى رؤية لفلسفة الموت مانراه في رثاء ليلي الأخيلية لزوجها توبة بن الحمير :

<p>لعمرك ما بالموت عار على الفتى وما أحد حي وإن كان سالما ومن كان مما يحدث الدهر جازعا وليس لذي عيش من الموت مهرب وكل جديد أو شباب إلى بلى وكل قرينى ألفة لتفرق فلايبعدنك الله ياتوب هالكما فأقسم لا أنفك أبكيك مادعت قتيل بنى عوف فياهفتى له</p>	<p>إذا لم تصبه في الحياة المعابر بأجلد ممن غيبته المقابر فلابد يوما أن يرى وهو صابر وليس على الأيام والدهر غابر وكل امرىء يوما إلى الله صائر شتاتا وإن عاشا وطال التعاشر أخا الحرب إذ دارت عليك الدوائر على فنن ورقاء أوطار طائر وما كنت إياهم عليه ، أحاذر^(٢)</p>
---	---

وشعرها بعد ذلك في رثاء زوجها كثير ، وتكفى هنا هذه اللوحة لتؤكد ما نعرضه من التعرّيج على فلسفة الموت لدى الشاعرات ، وتحويل التجربة من إطارها الفردي الذى يرتبط

(٢) . الحماسة ١/ ٢٢٠ .

(١) الكامل ٤/ ٨٨ .

بمرثى بعينه ، إلى إطار أكثر شمولاً واتساعاً ورحابة ، هو إطار إنسانى عام ، يتوقف فيه الرائي متأملاً ومفلسفاً للأشياء من خلال رؤيته لقضية الحتمية فى أمر الموت ، وهو ما تعمقه الشاعرة هنا ، فتجتمع فيه بين العاطفة والعقل وتجعل الشعور طافياً على التجربة يحكمها ويوجهها إلى حيث القناعة بالظاهرة الحتمية ، وضرورة تقبلها والعيش فى ظلها .

وربما تعقدت اللوحة الرثائية حين تنمزق العواطف ، وتوزع الانفعالات ، فيسيطر على صاحبها من ضروب القلق والتخبط والاضطراب ما يجعله حائراً ممزقاً لا يعرف إلى أين يتجه به زورق الحياة ، فى لحظة التداخل بين القاتل والمقتول على الصورة التى عرضنا لها تفصيلاً عند جليلة البكرية أو الواترة الموتورة ، والتى كشفت فى صدق بالغ عن قلقها وحيرتها إزاء الحدث المخيف أمام الموت كظاهرة حتمية ، حلت بزوجها ، وأمام شريعة الثأر التى يجب أن ينتقم من خلالها من القاتل ، والقاتل أخوها . . فماذا هى فاعلة إلا أن تظل حائرة قلقة ممزقة النفس والوجدان .

وتتداخل المشاهد الحسية مع لوحة الرثاء ، ومن البديهي أن يكون أقرب هذه المشاهد توقف الرائي عند قبر المرثى ، بل ربما انتهت التجربة لديه إلى درجة من الصدق يموت بسبب منها إذا أخذنا هنا بما ورد فى مصارع العشاق من مرور امرأة بالبادية حيث راحت تطوف حول قبر وهى تقول :

يا من يمقلته زهى الدهر	قد كان فيك تضاءل الأمر
زعموا قُتلت وما لهم خبرٌ	كذبوا وقبرك ما لهم عُذر
يا قبر سيدنا عليك رضا	صلى الإله عليك يا قبر
ما ضر قبراً قد سكنت به	ألا يمر بأرضه القطر
فلينبعن جودك فى تربه	وليورقن بقربك الصخر
وإذا غضبت تصدعت فرقاً	منك الجبال ونخافك الذعر
وإذا رقدت فأنت منتبه	وإذا انتبهت فوجهك البدر
والله لوبك لم أدع أحدا	إلا قتلت لفاتنى الوتر

قال : فدنوت منها لأسألها عن أمرها فإذا هى ميتة^(١) ، فإذا بالقبر هنا يمثل محورا رثائياً يعكس جانباً من عمق التجربة التى تمر بها المرأة الرثائية ، وعندئذ يتوحد إحساسها بهذا الحنين تجاه القبر ومن فيه (موضوع رثائها) ، بل إن القبر هنا يتخلى عن دوره رمزاً

(١) مصارع العشاق ٢١٦/١ .

من رموز الموت الموحشة ليصبح دارا يقطنها المرثى ، وهى دار تبدو عزيزة على نفسها فتقسم بها ، وتدعو لها ، كما تدعو للمرثى ، وتؤجل تأبينه إلى ما بعد حديث القبر الذى رددته أربع مرات ، ثم تصور محاسن المرثى ومناقبه وتوزع كم الحزن الذى تعيشه على الكون معها ، لتتوحد مع كل الكائنات حزنا عليه وفرقا ، بل تجعل الجبال تتصدع بسبب من موته . . والشاهد هنا تلك الحالة التى تعيشها المرأة الثانية أمام القبر بهذه الصورة التى تجاوزت بها محاور الحديث لدى الشعراء عن القبور كحفر مظلمة مفزعة مخيفة جمعها قول حاتم الطائى فى صورته الكئيبة التى ازدحمت بها نخيلة الجاهلى :

إذا أنا دلانى الذين أحبهم للمحودة زلج جوانبها غير

وتدخل ضمن هذه النماذج الرثائية ما تعكسه من صور وفاء الشاعرة للمرثى، وخاصة ما يرد فى رثاء الأزواج ، ويعد جزءا هاما فى بناء اللوحة الرثائية ، فهو دليل صفاء النفس وصدقها فيما تقول ، ويظل شاهدا على عمق التجربة وصدقها بعيدا عن الزيف والافتعال على نحو ما يرويه صاحب « مصارع العشاق » أيضا من بكاء الزوجة سنة على زوجها ثم ما أصابها بعد ذلك من اعتقال لسانها ، فامتنت عن الكلام ، فكثرت خطابها ، وقال أولو أمرها : نزوجها لعل لسانها ينطلق ، ويذهب حزنها ، فإنها هى من النساء ، فزوجوها بعض أبناء الملوك . فساق إليها ألف بعير ، فلما كان فى الليلة التى أهديت له قامت على باب القبة ثم قالت :

يقول رجال : زوجوها لعلها	تقرُّ وترضى بعده بخليل
فأخفيت فى النفس التى ليس بعدها	رجاء لهم والصدق أفضل قيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	أقام ونادى صحبه برحيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	ضروب بنصل السيف غير نكول
وحدثنى أصحابه أن مالكا	خفيف على الأحداث غير ثقيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	صروم كهاضى الشفرتين صقيل ^(١)

فلما فرغت من الشعر شهقت شهقة ثم ماتت . . فإذا بوفاء الشاعرة يدفع بها إلى هذا الصمت الغامض ، مما حير القوم ، فحاولوا إرضاءها وهم يجهلون كم ذلك الوفاء الذى حملته صبيغ الرثاء التى استعذبت فيها الرائية اسم المرثى ، فاتخذت منه مادة مكررة بين آبياتها ، وعلى تكرارها راحت ترصد محامده وصفاته بما لا يدفع بها إلى اختيار خليل من بعده

(١) مصارع العشاق ٥٠/١ .

أبدا ، وكان هذه اللوحة تكمل ما عرضناه - من قبل - من نماذج الرثاء الأسرى الذى يحكم بأدق صور العلاقات ولا تحوم حوله شبهة الرثاء الرسمى الذى نجده عند كثير من الشعراء ، وقد يشوبه ضرب من الافتعال والتصنع .

وتبقى اللوحة الرثائية قائمة على عدة مقومات يمكن رصدها لتأمل تفاصيلها من خلال ما سبق من شواهد ، فإذا هى تدور حول :

- ١ - مشهد الرثائية وما يصيبها من حزن ولوعة وجزع ويأس أو حتى ذلك القدر من الصبر والتجلد الذى يبدو مشوبا بهذا الحزن ، عاكساً ذلك الألم .
- ٢ - ترجمة هذا الحزن فى مشاهد حسية يعكسها الإيقاع الباكى الكئيب ، وربما صحبه ضرب من النحيب ، أو شق الجيوب بما ينم عن حالة اليأس والانهار النفسى بسبب الفقد الأبدى للمرثى .
- ٣ - مشهد القوم أمام الرثائية وهم يرثون لها كما يرثون لفقيدها ، وبذا يتضخم الخطب وهى تدفعهم على مشاركتها مما يؤدى إلى تعميم صرورة البكاء والنحيب وتبرير المغالاة فيها .
- ٤ - موقف قوى الطبيعة ومشاهد الكون الحزين من حولها وهى تستدعى كل الأشياء لتشاركها خطبها ، وتحيلها إلى معادلات موضوعية لظروفها النفسية القائمة .
- ٥ - التوقف عند المشاهد الحسية التى تتجسد فيها صورة الموت المخيفة وخاصة عند القبور التى تنبعث منها رائحة الموت ، وعندها تقف الرثائية طويلا بين تأمل وجزع ويأس ودعاء للمرثى وقبره أيضا .
- ٦ - تظل اللوحة الرثائية بمثابة كشف مؤكد عن رموز الوفاء خاصة فيما رأينا ، من الأطر الأسرية التى تشتد فيها طبائع العلاقات ، وتصدق المشاعر بعيدا عن الصور الرسمية التى ربما فرضت على الشاعر فى غير هذه الأطر ضربا من الكلفة والافتعال .
- ٧ - تفتح اللوحة الرثائية مجالات رحبة لأحاديث الذكريات ، فكأنها تعرض تاريخ المرثى من خلال العناصر الإيجابية - بالطبع - فى سلوكياته فى حياته مع الشاعرة الرثائية أيا كانت صلة القرب التى تربطها به ، أو طبيعة العلاقة التى تشدها إليه .
- ٨ - وغالبا ماتتوقف اللوحة عند معالم الشخصية ونماذج من نبوغها وتفوقها ، أليست اللوحة الرثائية حديثا مدحيا دقيقا يتناول دوائر الفضيلة التى اكتسبتها شخصية المرثى وفقدت بفقدانها لتظل مثلا عليا لمن أراد أن يسير على سيرته ويسلك مسلكه .
- ٩ - ثم تظل لوحة الرثاء لدى المرأة قادرة على تصوير حالة الفقد والحزن والاستسلام المؤقت للضياع ، وهو استسلام قد يطول أمده حين يغلفه اليأس ويسيطر عليه

الجزع ، إلا من استطاعت أن تنذرع بصبر المؤمن لتجاوز المحنة على نحو ما عرضنا من موقف الخنساء من استشهاد أبنائها ، في مقابل جزعها أمام موت أخويها من قبل .
 ١٠ - وأخيرا تظل الصورة الرثائية متميزة بما تزدحم به من مشاهد تصويرية قوامها الصوت في مشاهد البكاء والنحيب ، والرؤية في اتشاح السواد ، ولطم الخدود ، وشق الجيوب ، لتظل بمثابة نموذج واضح لإحساس الرثائية بهذا الفراق الأبدى للمرثى ، إلا من توافرها بقية من حس ديني ويقين بأن ترى مرثيها يوم البعث والنشور على نحو ما قالته الخنساء داعية ربه أن يجمعها بأبنائها الشهداء في مستقر رحمته .

وبهذه المقومات قد تتحدد الملامح وترتسم الأبعاد في صورة الرثائية النسائية على النحو الذي وردت تفاصيله في هذا الدرس ، وربما أضفت إليها الرثائية ضروبا من التعزى بكثرة الباكين حولها من أصابتهن نكبة الموت في ذمهم على نحو ما عرضه أيضا قول الخنساء :
 فلولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي
 ولكن لأزال أرى عجولا ونائحة تنوح ليوم نحسى
 هما كلتاهما تبكى أحاهما عشية رزته أو غب أمسى
 ومايكيين مثل أخى ولكن أسلى النفس عنه بالتأسى^(١)

وتتوقف الدراسات في هذا الجانب عند ربط البكاء بطبيعة المرأة أكثر من ارتباطه بطبيعة الرجل ، وهو أمر يتجلى في كثرة الصيغ الباكية في رثائيات النساء ، ولكنه لا ينفي نفيًا قطعيا أن يبكى الرجل في موقف الرثاء أيضا ذلك أن العاطفة هنا تبدو مشتركة ، كما تبدو تجربة الرثاء حية عميقة التأثير في نفس الرائي ، فإذا الشاعر المسلم يبكى أيضا في رثائياته لإخوانه على طريقة كعب بن مالك في بكائه القتلى في يوم مؤتة :

نام العيون ودمع عينك يهمل سحا كما وكف الضباب المخضل^(٢)

وكذا حسان :

عين جودى بدمعك المنزور واذكرى في الرخاء أهل القبور

على أن هذا البكاء لدى المرأة يصبح من أشد الصور تعبيرا عن صدق حزنها ، وعن بأسها واستسلامها أمام الفراغ الذي تركه فقيدتها في عالمها ، فغالبا ما تبدو جزعة ضعيفة ذليلة تلجأ إلى الدمع تعبيرا عن كل هذه المشاعر التي بلورها قول الخنساء أيضا :

(١) الديوان ١٥٢ .

(٢) السيرة ٢٧/٤ .

تقول نساء شبت من غير كبرة
أقول أبا حسان لا العيش طيب
وأيسر مما قد لقيت يُشيب
وكيف وقد أفردت منك يطيب
ذكرتك فاستعبرت والصدر كاظم
على غصّة منها الفؤاد يذوب
لعمري لقد أوهيت قلبي عن العزا
وطأطأت رأسي والفؤاد كئيب^(١)

فهى تبنى اللوحة على أساس موقفها بين النساء ، وتصطنع تلك اللغة الحوارية التى تصور من خلالها متاعب الشيب ، وقد أصابها فى شبابها بسبب موت أخيها وزوجها ، فهى ترى أن تحملها قد فاق تحمل غيرها ، فقد ظلت غريبة بين القوم بسبب الفراق الأبدى لمن تحب ، ولذا توقف الصورة عند لحظة سكون نفسى غاية فى الكآبة تعكس من خلالها واقعها الصريح فى غصّة الحلق ومرارة التجربة ، وذوبان الفؤاد ، وقد اعتصره الألم ، وعجز القلب عن التعزى نتيجة الكآبة غير المحتملة التى ازدحمت عليه ، ومن ثم فلم يبق أمامها إلا طأطأة الرأس والاعتراف بالذل والمهانة والاستسلام لهما .

وبذا تكون الشاعرة قد ترجمت انعكاسات التجربة النفسية فى هذه المظاهر الحسية استكمالاً لما نتحدث به عن صدق الشاعرة مع نفسها فى هذا الموقف دون مواراة ولا مكابرة ، بل إن طأطأة الرأس هنا تبدو موقفاً غريباً لم نعتد وجوده فى القصيدة العربية إلا فى باب الهجاء .

ويبقى لنا بعد ذلك من وصف المهلهل للنائحات علامة دالة على هذه الجوانب التصويرية فى مراثيات النساء إذ يقول :

وترى الكواعب كالظباء عواطلا
يخمشن من آدم الوجوه حواسرا
بيكين مصرعه فقد أبكاني
من بعده ويعدن بالأزمان
أجوافهن بحرقه وروانى
أم من لخضب عوالى المران^(٢)
ويقلن من للمستضيق إذا دعا

فهو يتوقف عند تلك المشاهد الحزينة من صور بكاء المرأة وخمش الوجوه تعبيراً عن حجم أحزانها ، حتى أن الشاعر نفسه يشاركها هذا البكاء .

وخروجاً من أخص تجارب الشعر النسائي تلقانا صور أخرى من التجارب والعواطف الصادقة التى تنم عن طبائع علاقات المرأة العربية بمن حولها من أبناء مجتمعها

(٢) شعراء النصرانية ١٦٢ .

(١) الديوان ص ١٥ - ١٦ .

الأسرى أو القبلى ، فإذا هى لاتتورع أن تزج بشعرها فى أخطر موضوعات الشعر العربى ، أعنى بذلك التجربة الهجائية : فإذا كان ابن سلام كاد ينفى عن العربى لهجة البكاء باعتبارها لحظة ضعف لايجبها ، فقد أثبت له من تأثير الكلمة العنيفة فى فن الهجاء ، فإذا كادت العرب قد بكت من فن الهجاء ، وأعد الشاعر القديم لخصمه عدته فى صورة المحارب المخيف المفزع الذى يتخذ شكلا جسديا خاصا ينذره به قبل الإنشاد ، فما بالناس بالمرأة حين تصر على اقتحام هذا المشهد إلا أن تكون شديدة الوفاء لمن حولها من أهلها وذويها فهى توظف لسانها فى الانتقام لهم من خصومهم ، بل ربما وظفته أيضا فى الانتقام لنفسها من خصمها الذى قد يكون واحدة من بنات جنسها أيضا ، وهنا تجتمع فى تجربة الهجاء بين منطق الخصومة ومنطق المفاخرة ، على نحو ما أورده أبو الفرج فى ذكر الخبر عن غزاة (بدر) وما كان من مقتل عتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة والوليد بن عتبة ، فأقبلت هند بنت عتبة ترثيهم وبلغها تسويم الخنساء هودجها فى الموسم ، ومعاظمتها العرب بمصيبتها بأبيها عمرو ابن الشريد وأخويها صخر ومعاوية ، فأصرت هند على إقران جملها بجمل الخنساء وراحت الشاعرتان تدخلان فى باب غريب من تصوير كل منهما لحجم المصيبة التى أصابتهما فى ذويها فجمعت كل شاعرة بين منطقة الرثاء والمفاخرة والانتصار على خصمها مما قد يدخل بداية فى باب الهجاء (١) .

وربما كان الأدق هنا أن نتوقف عن خصوصيات الهجائية النسائية التى تتراوح - على المستوى الاجتماعى - بين موقفين : فقد تبدأ الهاجية بالعدوان وهذا نادر فى شعر النساء إذ القاعدة فى الهجائية النسائية أن ترد العدوان عن نفسها لتأخذ التجربة هذه الأبعاد الدفاعية التى بدت أكثر اتساقا مع الطبيعة النوعية للمرأة ، ولكن هذه الطبيعة الهجومية قد تتوارى خلف حجاب كثيف من الحياء والخجل ، فلا تلبث أن تتكشف ، وتعبر عن نفسها فى مواقف الحمية ومقارعة الأبطال ، فإذا هى تبدأ باقتحام المعركة مع كعب بن الأشرف اليهودى ، حيث تقف ميمونة بنت عبد الله وكانت مسلمة فأحست كثرة بكاء كعب على قتلى المشركين فراحت تعيب عليه تلك التبعية فى البكاء ، وتعيه بها ، وتفتح معه جبهة هجائية يعكسها قولها : (٢)

(١) الأغاني ٤/ ٢١١ ، ٢١٢ .

وقد عرض هذا الموقف فى حوار سابق حول المناظرات فى الشعر النسائى .

(٢) السيرة ٣/ ٥٦ . الأخشيان : جيلان بمكة .

تَحْنَنُ هذا العبد كلُّ تَحْنَنٍ يبكى على قتلى وليس بناصب
بكت عين مَنْ يبكى لبدر وأهله وعُلَّتْ بمثلها لؤيُّ بن غالب
فليت الذين ضُرُّجوا بدمائهم يرى ما بهم من كان بين الأحاشب

وحين وصلت الأبيات إلى مسامع كعب أحس هوان موقفه ، وضعف أمره أمام امرأة
تقديم لهجائه ، فلم يسعه إلا أن يجيبها مبررا دوافعه إلى البكاء وكاشفا عن إصراره على
الدفاع عن معسكر الكفر ، فيقول هاجيا ميمونة :

ألا فازجروا منكم سفيها لتسلموا عن القول يأتي منه غير مقارب
أتشتمنى أن كنت أبكى بعبرة لقوم أتانى ودُّهم غير كاذب
فإنى لباكٍ مابقيت وذاكرُ مآثر قوم مجدهم بالجبابب^(١)

وكان المرأة بدت قادرة على فتح جبهة هجائية ضد شاعرة اليهود ، ومشركي مكة ،
ولكن هذا الموقف يعد نادرا وليس قاعدة في هجائيات المرأة التي قد تكتفى برد الهجاء - كما
قلنا - سواء على مستوى النظم الشعري ، أو حتى في درجة الاستعداد والتهيؤ للهجاء على
نحو ما أورده أبو الفرج من حديث حول صفات قيس بن الخطيم الجسدية وبمنا منه هنا
ما كان من أمر الخنساء حين قال لها حسان : اهجي قيس بن الخطيم ، فقالت : لأهجو
أحدا أبدا حتى أراه ، قال : فجاءته يوما فوجدته في مشرقة (جلس يستدفئ في الشمس
وقت الشروق) ملتفا في كساء له ، فنخسته برجلها وقالت : قم ، فقام . فقالت : أدبر
فأدبر ، ثم قالت : أقبل فأقبل ، قال : والله لكأنها تعترض عبدا تشتريه ، ثم عاد إلى حاله
نائما ، فقالت : والله لأهجو هذا أبدا^(٢) .

وعلى ما في أسلوب الرواية من غرابة سواء حول شراسة المرأة إلى هذا الحد الذي
تتطاول فيه على الرجل بأسلوب التعامل ، أو في صورة الاستهانة بالرجل إلى هذا المدى ،
إلا أنها لا تظل قاعدة في تعامل الشاعرات مع الشعراء ، بل تظل محتفظة بغرابتها وتفرداها
بمنأى عن القاعدة العملية في علاقات الرجال والنساء على وجه العموم .

على أن أطرا أخرى بدت تحكم العلاقات الاجتماعية بين الشاعرة ومن حولها قد
تدفعها إلى أن تكون هجاءة في إطار أنوثتها كأن تقدم على هجاء زوجها مثلا ، أو قل هجاء
أزواجها لتفتح في مجال الهجاء أبواب معارك هجائية تكشف عن تجارب مريرة في شعر المرأة

(١) السيرة ٥٧/٣ الجبابب : موضع بمكة .

(٢) الأغاني ١٠/٣ .

وحملتها على الرجل ، أظنها تظل من خصائص الهجائيات النسائية إذ يورد أبو الفرج في أخبار الحارث بن خالد المخزومي ما كان من زواجه من حميدة بنت النعمان بن بشير بدمشق فقالت فيه :

نكحتُ المدينيَ إذ جاءني فيالك من نكحة غاويه
كهول دمشق وشبانها أحب إلينا من الجاليه
صُنان لهم كصنان التيوس أعيا على المسك والغاليه^(١) .

فقال الحارث يجيبها :

أسنا ضوء نار ضمرة بالقف مرة أبصرت أم سنا ضوء برق
قائضات الحجون أشهى إلى قل جى من ساكنات دور دمشق
يتضرعن لو تضمنن بالمسك صُنانا كأنه ريح مرق

ثم طلقها الحارث ، فخلف عليها رُوح بن زنباع وقد قالت في هجائه :

بكى الخبز من روح وأنكر جلده وعجت عجيجا من خدام المطارف
وقال العبا قد كنت حيناً لباسكم وأكسيه كرزيه وقطائف^(٢)

فقال روح :

إن تبك منا تبك بمن يبينها وإن تهوكم تهو اللثام المقارفا
وإذا بها تدخل معه في جدل طويل عرضنا له قبل ذلك في الحديث عن صيغ الحوار الشعري إلى أن قالت له :

سُميت روحا وأنت الغم قد علموا لارُوح الله عن روح بن زنباع

فقال روح :

لاروح الله عمّن ليس يمنعنا مالٌ رغيب ويعمل غير ممناع
كشافعِ جونة تُجل مخابرها دبابه شنة الكفين جُبَاع

وهكذا تأخذ اللغة الهجائية بين الشاعرة وزوجها الشاعر بعدا غريبا على التعبير بالمشاهد الجسدية ، إلى أن يضيق الزوج بها فيدعو الله أن يتليها بعده ببعل يلطم وجهها ، ويملاً حجرها قيئا ، فتزوجها بعده الفيض بن محمد بن الحكم وكان يصيب من الشراب مسكرا فيلطم وجهها ويقىء في حجرها ، فانصرفت أيضا إلى هجائه قائلة :

(٢) نفسه ٢٦٤/٩ .

(١) أغاثي ٢٦١/٩ .

سميت فيضا وماشئ تفيض به
فتلك دعوة روح الخير أعرفها

كما قالت فيه :
ألا يافيض كنت أراك فيضا
فلا فيضا أصبت ولا فراتا

واتخذت من اسمه مجالا للسخرية والتهكم والهجاء :

وليس فيض بفياض العطاء لنا
ليث الليوث علينا باسل شرس
لكن فيضا لنا بالقىء فياض
وفي الحروب هيوب الصدر جيّاض^(١)

وعلى هذا المستوى نجد الجديد في الرثائيات النسائية بما يكفي لتمييزها عن هجائيات الرجال ، إذ تبدو المرأة أمام عجزها وهوان أمرها أمام أفعال الزوج عاجزة عن الانتقام لنفسها منه ، إلا إذا دخلت إليه من باب ذلك الهجاء ، وربما كانت الشاعرة هنا أحسن حظا من غيرها ممن لا يجدن التعبير عن أنفسهن بعيدا عن الشعر الهجائي .. !!

وتظل هذه الهجائيات متميزة في شعر النساء تميز هجاء المرأة لزوجها ابنها ، ربما لشدة بغضها لها أو لحقدتها عليها ، أو غيرتها على ابنها منها ، وهي سمة نسائية خالصة ، كشفتها هند بنت عصب الدوسية حين شكّت زوجة ابنها يزيد في لغة هجائية عنيفة وشرسة ، تنال بها من مقومات المرأة مالا وجمالا وحسنا وخلقا إذ تقول فيها :

أيزيد قد لاقيت منكراً
عجلت بأملك مُذخّل القبر
هوجاء جاهلة إذا نطقت
ليست كعابا بيضة الخدر
سوداء ماتنفسك متأفة
ملأى مغيبة على حجر^(٢)

وكان المرأة تعكس بشكل تلقائي مصادر ضيقها في بيتها إن لم يكن من خلال زوجة الابن على هذه الصورة ، فمن خلال رغبتها في أن تستريح من وجود زوجها .

إذ تقول في هذا الإطار الأسرى أيضا ، وهنا نعود معها إلى هجاء الأزواج حين يتداخل مع هجاء زوجات الأبناء ، ماقالته أم الصريح بنت أوس الكندية لزوجها :

(١) الأغاني ١٢٦٨/٩ . والجياض : الرواع من الحرب الذي لا يثبت فيها .

(٢) بلاغات النساء ١٠٠ .

مضبية على حجر : شريرة ممسكة دائما بالحجر . متأفة : مملوءة بالشر والغضب .

كأن الدار يوم تكون فيها
فليتك في سفين بنى عباد
وليتيك غائب بالهند عنا
ولو أن السنذور تكف منه
علينا حفرة ملئت دخانا
طريدا لانراك ولا ترانا
وليت لنا صديقا فاقتنا
لقد أهديتها مائة هجانا^(١)

على أن المزيد من الشواهد هنا ربما لا يقدم جديدا ، إلا ما يبدو توكيدا لتلك النغمة الهجائية التي عبرت بها المرأة عن غضبها على كل من حولها ، بل ربما جمعت في هجائها لزوجة الابن هجاء الابن نفسه أيضا إذ تتهمه بالعقوق لها والتأمر عليها فتقول في حقه ساخطة عليه وغاضبة من مسلكه :

قالت له عرسه يوماً لتسمعي
ولو رأيتني في نار مسعرة
مهلاً فإن لنا في أمنا أربا
ثم استطاعت لزادت فوقها الخطبا

وكانها لاتنسى أن تحمل ابنها تبعة ماتصنعه بها زوجته ، فإذا فعالها جزء من سلوكه الذي تعيره به وتمن عليه بما كان من جهدها معه حتى ربته ، فإذا هي الآن تضيق به ، فتوجهه على المستويين الأخلاقي والجسدي جميعا :

أضحى يمزق أثوابي يؤدبني
إنسى لأبصر في ترجيل لمته
أبعد شيبى عندي يبتغى الأدبا
ونخط لحيته في خده عجباً^(٢)

بل قد تتجاوز المرأة حدود تلك الشكوى وذلك الضيق بواقعها في ظل معاملة الزوج أو الابن أو زوجة الابن ، فإذا هي تنشر مزيدا من هذا الضيق في صيغ من النصائح التي تدخل في باب هجاء الأزواج أيضا ، وإذا هي توجه الإنذار لكل من يقترب من هذا الزوج ، وكانها توصل أمامه أبواب زواج آخريات منه فتقول :

سأنذر بعدى كل بيضاء حرة
قصير قبال النعل يضحى وهمه
منعمة خود كريم نجارها
قريب ويمسى حيث يعشيه نارها
أرى الطيب عارا أن يمس ثيابه
أو المسك يوما إن علاه صوارها

وهكذا تعددت الحوارات في هذا المجال الأسرى المحدود بأبعاده المختلفة التي اتخذت فيها الشاعرة من مواهبها وسيلة للخروج من الأزمة والتعبير عن ضيقها ، فإذا ، خرجت من هذا الإطار تركت إسهامات أخرى في لغة الهجاء الجماعي دفاعا عن قومها ،

(٢) بلاغات النساء ٢٧٧ .

(١) بلاغات النساء ١١٨ .

وعندئذ تشارك الشعراء تلك المهمة الخطيرة في عالم هجائي متميز اتخذ من الكلمة وسيلة للدفاع عن النفس ، أو حتى في الهجوم على الغير ، فهذه أخت طرفه تعير عمراً وكان قد وشى بأخيها إلى عمرو بن هند فتقول في هجائه :

فهلا ابن حماس قتلت ومعبدا هما تركاك لاتريش ولاتبرى
هما طعنا مولاك في عطف صلبه وأقبلت ماتلوى على محجر تجرى^(١)

بل ربما اتسعت دائرة الهجاء لديها فعيرت الرجل ورجاله بعجزهم عن الثأر ، كما فعلت وهيبة بنت عبد العزى في قولها :

تجلل خزيها عوف بن كعب فليس لخلعها منه اعتذار
أجيران ابن مية خبرونى أعين لابن مية أم ضمار
متى تردوا عكاظ توافقوها بأسماع مجادعها قصار
فإنكم وما تخفون منها كذات الشيب ليس لها خمار

ثم تزداد الصورة الهجائية ندرة حين تتوجه بها الشاعرة إلى منطقة الهجاء والشكوى معا ، وخاصة حين تعتمد إلى هجاء الولاة كما ورد في شعر الشلبية الأندلسية ، وقد تظلمت من والى بلدها فكتبت رسالة إلى السلطان يعقوب المنصور ، ختمتها بشعر ، وألقت الرسالة يوم جمعة على مصلى المنصور ، فلما قضى الصلاة ، وتصفح الرسالة بحث شكواها وأنصفها ، وقد قالت في أبياتها هذه :^(٢)

قد آن أن تبكى العيون الأبيّة ولقد أرى أن الحجارة باكيه
ياقاضى المصر الذى يرجى به إن قدّر الرحمن رفع كراهيه
ناد الأمير إذا وقفت ببابه ياراعيا إن الرعية فانيه
أرسلتها هملاً ولامرعى لها وتركتها نهب السباع العاديّة
شلب كلاً شلب وكانت جنة فأعادها الطاغون ناراً حاميه
خانوا وماخافوا عقوبة ربهم والله لا تخفى عليه خافيه

وهو هجاء سياسى من طراز نادر جدا في شعر النساء ، بل هو نادر أصلا في شعر الشعراء من الرجال ، فإذا الشاعرة تشكو أمرها وأمر الرعية ، وإذا هى تبدو هاجية نظام الحكم ، حين يترك الرعية هملا نهبا للولاة ، فكأنها تضرب الحاكم والوالى معا في مقتل بمثل هذا الشعر القوى النادر الصريح .

(٢) نفع الطيب ٤/ ٢٩٤ .

(١) رياض الأدب ٣٧ .

ويمكن أن نخلص من تناول التجربة الهجائية في شعر النساء إلى تبيين طبيعة أطرافها موزعة مرة بين المرأة والأخرى إذا ما وجدت فيها منافسا لها أو خصما كأن تكون شاعرة مثلها ، أو حين تبدو بغیضة إلى نفسها ، بحكم المعاشرة كزوجة ابنها ، وهو توجه بالشعر الهجائي إلى الإطار الأسرى المحدود ، الذي قد يفقد طرفه النسائي الآخر ليتحول إلى الرجال كما رأينا في هجاء الأم لابنها ضمن هجائها لزوجته ، أو في صور الهجاء المتعددة التي اتخذتها الشاعرة سلاحا توجهه إلى زوجها أو أزواجها ، كلما أحست منهم كرها أو نفورا أو ضيقا بهم ، بل ربما كان الهجاء واردا بين المرأة وغيرها من الشعراء من الرجال إذا استعدنا ما مر في هذه الدراسة من تعرض لصراعات الشعراء والشاعرات وخاصة على مستوى الحوار الشعري ، أو التنافس في الأسواق الأدبية كما ورد عن الخنساء والنابغة وحسان وغير ذلك مما تحكيه الروايات وتردده المصادر .

وفي إطار الفن الهجائي نتبين لغة الهجاء الجمعي التي تلتقي فيها الشاعرة مع الشاعر فقد انطلقت من إطار أسر الأسرة الضيقة إلى عالم أكثر رحابة تسهم مع الرجال في معاركهم النسائية حين تتحول إلى الحرب الحماسية في ظلال القبيلة أو الغزوات ، وعندئذ تترك بصمات لا يجب أن تهمل في فن الهجاء وفن الحماسة ، وعندها تتداخل لديها أبواب الهجاء مع الفخر والمدح خضوعا لوحدة الهدف بينها وبين الشعراء .

وربقي من سمات التجربة الهجائية في صدورنا عن الشاعرات اعتبارها وسيلة للمرأة للتنفيس عن نفسها وإخراج كم العواطف التي تحملها كرها أو حقدا ضد خصومها عن تجعلهم مادة لهجائها الأمر الذي يرتسم في صورة الصدق الانفعالي الذي يضيء ذاته على تجربة الهاجية .

أضف إلى هذا أنه قد يتخذ طابع الشكوى أو يقترب من باب العتاب ، وخاصة إذا اقتربت به الشاعرة الهاجية من باب السياسة ، فقصدت إلى خليفة أو والٍ ، لتكشف عن أمر ما تعيشه ، وعندئذ يصبح هجاؤها خطيرا ، فهو بمثابة بيان سرى يكشف ما يخفى على الخليفة ، أو حتى ما بصمت عليه الخليفة من أخطاء الولاة .

كما يغلب على تجربتها الهجائية ظهور القاعدة الأساسية في التعامل والتراشق بالكلمات ، إذ كانت الشاعرة دائما في موضع المدافع الذي يرد الهجمة ، إلا في قليل جدا من المواقف التي دلت ندرتها على عدم اعتبارها ظاهرة سائدة في شعر النساء بالذات .

وبذا تبدو التجربة الهجائية قادرة على كشف حالات سخط المرأة على كل ما حولها في حدود الأطر العامة والخاصة إذ تجعل الشعر وسيلتها للخلاص النفسي من كل انفعالاتها ، ولنا أن نتصور لديها حالة من التصالح مع النفس ومحاولة الاتساق مع الواقع بعد إفراغ التجربة الهجائية التي تحدد طبيعة موقفها من كل خصومات الحياة من حولها .

(٤)

الأنسا والمديح

وفي ظلال تلك الموضوعات التقليدية لدى الشاعرات تسوقفنا أيضا التجربة الموحية بكل مشكلاتها منذ اتهام أصحابها بافتقاد الذاتية وخاصة في أحاديث المدح أو الفخر الجماعي ، ذلك أن الشاعر يتقدم بمدحته إلى غيره وأشد ما يكون فيها انشغالا بممدوحه ، أو بمن يتلقى قصيدته ، وعندئذ قد تبهت صورة الذات إلى حد بعيد ، وهي كذلك قد تتوارى إزاء الغير في الفخر القبلي الذي تتضاءل فيه الأنا حين ترضى بالانضواء التام في ظلال الجماعة ، وعندئذ يبدو الإيقاع القبلي السيد المسود في هذا الموضوع الشعري .

ولكن هذه القاعدة لا تنطبق - أولا تكاد - على ما نجده من شعر نسائي يبدو قليلاً بطبيعته في أحاديث المدح التي تقترب بنا من منطقة الرثاء . حين تتجدد في الإطار الأسرى كما عرضنا قبل ذلك ، ولعل هذا المدح الأسرى يظل رهينا بالذات المبدعة ، فإذا تقدمت الشاعرة مادحة أباه أو ذوى قرباها فإنها لا تدخل بذلك في باب التكسب والاحتراف ، وعندئذ لا تنسى ذاتها ، بقدر ما نجدها في إطار هذا المدح ، فمن مدح أباه أو أخاه فكأنها مدح نفسه ضمنا ، على خلاف من مدح خليفة أو شيخا لقبيلة . انتظارا منه للعتاء ، فعندئذ لا يهيمه مقياس الصدق الأخلاقي أو الاجتماعي فيما يقول ، بل ربما كرر قوالب مكررة كرر من خلالها نفسه أو كرر الآخرين سعيا إلى إرضاء الممدوح فحسب .

تجربة المدح إذن في الإطار الأسرى يمكن أن تكون ذاتية ، بل هي كذلك بالفعل ، وكذا الوظيفة والهدف الذي يستهدفه الشاعر في هذا الإطار سيظل لصيقا بالأنا التي لن تُفقد - بحال - في زحام التلقى وهو ما نجد له أشباها في شعر المادحين من الأمراء ، أو نظائر - بمعنى أدق - عند غير المتكسبين بالشعر على طريقة زهير بن أبي سلمى أو الوليد ابن يزيد أو عبد الله بن المعتز ، أما التقليد المتبع لدى الشعراء فهو يفقد هم جزءا هاما من ذاتيتهم إذا ما خاضوا هذا الموضوع ، على عكس تلك المدائح التي تلقاها في الشعر النسائي معلقة بأقرب القوم إلى المادحة على طريقة الحنساء حين قيل لها : لئن مدحت أخاك فقد هجوت أباك ، فقالت تمدح صخرًا وقد أرادت مساواته بأبيها مع مراعاة حق الوالد وعلوه بالضرورة على الولد :

جَارِي أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهَمَا	يَتَعَاوَرَانِ مَلَاءَةَ الْفَسْجَرِ
حَتَّى إِذَا نَزَتِ الْقُلُوبُ وَقَدْ	لَزَّتْ هُنَاكَ الْعُذْرَ بِالْعُذْرِ
وَعَلَا هَتَافَ النَّاسِ أَيْهَامَا	قَالَ الْمَجِيبُ هُنَاكَ لَا أَدْرِي
بَرَزَتْ صَحِيفَةَ وَجْهِ وَالِدِهِ	وَقَضَى عَلَى عُلُوِّهِ يَجْرِي

أولى فأولى أن يساويه لولا جلال السنن والكبير
وهما كأنهما وقد برزا صقران قد حطًا على وكر^(١)

فهو مدح من طراز خاص جدا لا ينفصل أبدا عن ذات مبدعه إذا كانت الشاعرة هنا بصدد الإعجاب بأخيها أو أبيها أو مساواتها في رأيها ثناء عليهما معاً ، فهو ثناء يعبر عن ذات صاحبه ، لأنه لا يتظر من هذا أوداك جزاء ولا شكرا ، بل يسقط فيه باب العطاء والأجر على ما يقال ، ولذا يتكرر الموقف عند الخنساء حول أخويها صخر ومعاوية حين يروى ما قيل لها :

صفي لنا أخويك صخرًا ومعاوية ، فقالت : كان صخر جنة الزمان الأغبر ، وزعاف الخميس الأحمر ، وكان معاوية القاتل الفاعل . فقيل لها : فأبيها كان أسنى وأفخر ؟ ، قالت : أما صخر فحرُّ الشتاء ، وأما معاوية فبرد الهواء . . قيل لها : فأبيها أوجع وأفجع ؟ فقالت : أما صخر فجمر الكبد ، وأما معاوية فسقام الجسد ، وأنشدت :

أسدان محمرا المخالب نجدة بحران في الزمن الغضوب الأتمر
قمران في النادى رفيعا محتد في المجد فرعا سؤدد متخير^(٢)

فإذا الشاعرة تُسأل عن أخويها فتجيب بما يكشف عن صدقها وعمق ذاتها في إدراك صفات كل منهما ، فهي لم تقف على القوالب الجاهزة التي تعاورها الشعراء حول الكرم والشجاعة والبطولة وحق الجار ، وغير ذلك من أنماط ثابتة للشخصية ، بل راحت تصف كل شخصية منهما على حدة فتذكر محاسن صخر ومعاوية على ما بينهما من سمات فارقة في الشخصية وأظن هذا يبدو جديداً ومتميزاً مما يستحق التأمل في شعر المديح .

على أن القلة تبدو ظاهرة إذا قيست مدائح الخنساء في أسرتها بمراثيها في أخويها ، فربما كانت شديدة الزهد في هذا المدح ، إلى أن تفجرت عواطفها وانفعالاتها في شدة واضحة بعد فقدهما ، والحقيقة التي يجب الوقوف عندها هنا إنصافاً للشعر النسائي في ندرة المدائح فيه أن ثمة موضوعات شعرية تبدو متشابهة إلى حد بعيد ، بل هي أوجه مختلفة لعملة واحدة يجمعها معجم الصفات التي يعرضها شاعر المدحة أمام الممدوح ، وهنا يتحتم عنصر المواجهة الذي قد يبعث على الزيف والنفاق ، وإذا بنفس المعجم يتحول إلى الفن الرثائي ، تخفى تلك المواجهة ويموت الممدوح ، وعلى عكس هذا المعجم تأتي النقائص في فن الهجاء حين يسلب الشاعر خصمه كل مناقب المدح أو الفخر التي يلح عليها

(١) الديوان ٨٣ .

(٢) الديوان ٨٥ .

ويرتضيها المجتمع من حوله . فمن هنا كان هذا التداخل غير مفروض على النساء الشاعرات عن احتفظن بقاء الوجه فلم يقمن بدور المادح الذي ينتظر من الممدوح العطاء ، بل إن المرأة إذا اضطرت إلى مدح من هذا النمط بدا موقفها أيضا غاية في الذاتية إذا أخذنا بما روى مثلا عن أم كلثوم بنت عبد ود وكيف امتدحت الإمام علي ، وإن كان قد قتل أخاها^(١) أو ما ورد لدى صاحب مصارع العشاق من أخبار ليل الأخيالية ، حين دخلت على الحجاج فسألها عن نسبها ، فانتسبت له . فسألها عن سر حضورها ، فأجابت : إخلاف النجوم ، وقلة الغيوم ، وكلب البرد ، وشدة الجهد ، وكنت لنا بعد الله الرشد . فطلب منها أن تصف الفجاج فوصفتها نثرا وسجعا ، ثم أتبعها بمدح الحجاج قائلة :

أحجاج لا يُفلل سلاحك إنما الـ	منايا بكف الله حيث تراها
أحجاج لأتعط العُصاة مناهم	ولا الله يعطى للعصاة مُناها
إذا هبط الحجاج أرضا مريضة	تبع أقصى دائها فشفاهها
شفاها من الداء العضال الذي بها	غلامٌ إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرُّب سجاله	دماء رجال حيث قال حمّاه
إذا سمع الحجاج رزًّا كتيبة	أعدُّ لها قبل النزول قراها
أعد لها مسمومةً فارسية	بأيدي رجال يجلبون صراها
فمّا ولد الأبيكار والعُونُ مثله	بنجد ولا أرض يجف ثراها ^(٢)

فإذا الحجاج يسمع مدحها ، فيشتد به إعجابه ، ونلاحظ هنا أنها قاربت مدح الرجال وصيغهم وأخذت من معاجمهم المكررة ما يتناسب مع شخصية الحجاج القيادية ، فأدارت حوارها حول سلاحه ، وتأديبه للعصاة ، وما يتناثر من دماء الرجال ، وكثرة الكتابات أمام جبروته ، ليبدو متفردا في هذه الجوانب كلها ، وإذا الشاعرة تنتقم أيضا من معجم المدح ما بدا الارتباط بطبيعة الممدوح ، وهو اختيار ذكي منها اعجب به الحجاج حتى قال : ما أصاب صفتي شاعر منذ دخلت العراق غيرها ، وقد أخذتها نزعة المبالغة على طبائع المادحين من الشعراء وكأنها أجادت اللعبة كما أجادوها فأعادت فيه القول :

حجاج : أنت الذي ما فوقه أحد	إلا الخليفة والمستغفر الصمد
حجاج أنت شهاب الحرب إذ لقت	وأنت للناس في جنح الدجى تقد ^(٣)

(٢) مصارع العشاق ٢٨٤ .

(١) الدرر المنثور ٦٣ .

(٣) نفسه ٢٨٥/١ .

ثم تستمر الرواية لتحكي المزيد من إعجاب الحجاج بشعرها ، وما كان من حوارها معها حول شعرها في زوجها توبة وشعر توبة فيها ، وهو حديث طويل تظل له دلالة على استغراق الشاعرة في ذاتيتها، حيث قذفت إلى الممدوح بهذه الأبيات وأتبعها بشعر كثير في زوجها ، أو شعر له فيها ، عندئذ نراها قد أنقذت من الفناء في عالم الممدوح ، أو أنقذت الذات من الغياب في أحاديث الغير . ووربما نبغت الشاعرة في حديث المدح حين يضطرها الموقف إلى ذلك ، وعندئذ تصدر عن ذاتية مفرطة أيضا ، فهي لا تسعى وراء كسب مال ولا تحترف الحديث المدحى بل تستجيب لطلب أبيها ، وتنقذ موقفه إذا ما أجبل وعجز عن المدح ، إذا استأنسنا في ذلك بأخبار لبيد ، وقد توقف عن نظم الشعر مع إسلامه ومعروف عن لبيد أنه كان من أجواد العرب وآلى في الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم الناس ، وكان له جفنتان يغدو بهما ويروح على مسجد قومه فيطعمهم ، ويذكر أن الصبا هبت يوما ، وكان لبيد يشكو من فقر فلم يجد سبيلا لإطعام قومه فأعانته على ذلك الوليد بن عقبة والى الكوفة حين أرسل بمائة بكرة ، وأرسل إليه قائلا :

أرى الجزار يشحد شفرتيه إذا هبت رياح أبى عقيل
أشم الأنف أصيد عامرى طويل الباع كالسيف الصقيل

فبدا لبيد حائرا أمام موقف الكرم من الوليد ، وأصبح عليه أن يرد عليه كرمه وشعره ، هو يستعين بابنته لتنفذه من هول المأزق في جواب شعري طريف قالت فيه :

إذا هبت رياح أبى عقيل دعونا عند هبتها الوليدا
أشم الأنف أروع عبشميا أعان على مروءته لبيدا
بأمثال الهضاب كأن ركبا عليها من بنى حام قعودا
أبا وهب جزاك الله خيرا نحزناها فأصعمننا الشريدا
فعد إن الكريم له معاد وظنى يا ابن أروى أن تعودا^(١)

وقد وردت بقية تفاصيل الرواية في حوار سابق حول المدارس الشعرية . وتظل بين أيدينا هنا الملاحظة مؤكدة حول شاعرية الفتاة ، وموقف أبيها منها ، وتشجيعه لها ، كما يسجل هنا أن المرأة الشاعرة لم تقم بمدح النساء من بنات جنسها إذا أخذنا بما رواه أبو الفرج وغيره من مدائح الشعراء مثلا في زبيدة ، ولكننا لا نجد لشاعرات مشاركة في هذه المواقف إلا ما ورد على ندرة ملحوظة لا ترقى إلى حد الظاهرة ، على نحو ما قالت الخنساء

(١) الأغاني ٢٩٨/١٥ .

حين دخلت على العباسة أخت الرشيد ، وامتحنتها ، وطلبت منها العطاء ، وهى هنا تتجاوز القياس الطبيعى الذى طرحناه حول عدم مشاركة المرأة فى هذا الضرب من مدح النساء أولا ثم فى الاستعانة بتلك الصيغة الاستجدائية التى عرضها شعراء التيار المتكسب ثانيا ، فإذا هى تقول :

أتيناك يا عباسة الخير والحيا	وقد عجفت أدم المهارى وكَلَّت
وما تركت منا السنون بقية	سوى رمة منا من الجهد رَمَتْ
فقال لنا من ينصح الرأى نفسه	وقد ولت الأموال عنا فقلَّت :
عليك ابنة المهدي عوذى بباها	فإن محل الخير من حيث حَلَّت

ومع هذا يصعب أن نزعّم أن الأبيات تبدو مدحا خالصا لعلية بنت المهدي ، بقدر ما تبدو صدى شكوى مقدمة إليها من الشاعرة لعلها تستشفع لها وتنتظر من خلالها حلا لأزمتهما ، فهى تخرج عن الإطار المشهور لحديث المدح ، ولوحات العطاء والشكر والاعتراف ، وأبواب الثناء . التى خاضها شعراء المدح . واشتركوا فيها . وكانت النتيجة أن أمرت لها علية بثلاثة آلاف دينار . . . ويبدو أن هذه اللغة (لغة الشكوى) أصبحت قاسما مشتركا فى مدح النساء إذا اقتحمن هذا الإطار الرسمى ، فإذا هذه الشاعرة نفسها الحجناء تقدم على مدح الخليفة المهدي كما مدحت ابنته ، وكأنها بها قد استعدت لغة الشكوى وكشف حال الرعية أو استغلت قربها من ابنته إذ تقول له ^(١) :

أمير المؤمنين ألا ترانا	كأنا من مवाद الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا	خنافس بيننا جُعل كبير
أمير المؤمنين ألا ترانا	فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه	فليس يميرنا فيمن يمير
وأحواض الخليفة مترعات	ها عَرَفَ ومعرُوف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيُّ	يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت	إذا عالوا وينجبر الكسير

فهى ما زالت على عادتها تزواج بين حديث الشكوى والمدح ، وكأنها لم تمدح إلا رد فعل لشكوى حالها ، وشكوى الرعية معها ، على النحو الذى احتوته تلك الأبيات بدلالاتها البسيطة ، ويقابل هذه المزاجية مشهد آخر تلتقى فيه لوحة المدح بحديث العتاب وكأننا

(١) نزهة الجلساء (للسيوطى) ٣٩ .

لأنجد مدحاً خالصاً إلا أن ينضوى في إطار موضوع آخر ترسله الشاعرة إلى ممدوحها وفي موقف سكن أمة محمود الوراق نرى نموذجاً آخر حين أرسلت إلى المعتصم أبياتها راجية أن يعفو عن رفضها لأن يشترها ، فتجمع بين العتاب والمدح في قولها (١) .

أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
فما دعاك إلى تخريق قرطاسى
عندى رضاك على العينين والراس
والحب ليس به في الله من باس
ومدمن الكأس تحيها مع الكاس
أوفى إليه بعمران وإيناس
والعود نضر الذرى مستورق كاس
قطينها بين أنهار وأغراس
غرس الإمام خلاف الورد والأس
عبل الذراع شديد البأس قنعاس
بياتر للشوى والجلد خلّاس
بسر من را على سامى الذرى راسى
غرس الخلائف من أولاد عباس
بعصبة شهرت في الحرب والباس
قد علما بأن دونه أساد أخياس
بالحق للغلب غلاب وفراس
مثل المبارك أفشين وأشناس
على ملممة من صنعة الناس
وقائم قاعد جسم بلا رأس

ما للرسول أتانى منك بالياس
فهبك ألزمتنى ذنباً بظلمك لى
يأمتبع الظلم ظلماً كيف شئت فكن
إنسى أحبك حباً لا لفاحشة
قل للمشارك في اللذات صاحبها
إن الإمام إذا أوفى إلى بلد
أما ترى الغيث قد جاءت أوائله
فأصبحت سر من را دار مملكة
ياغراس الأس والورد الجنى بها
غراسه كل عات لاخلق له
كبابك وأخيه إذ سما لهما
فذاك بالجسر نصّب للعيون وذا
وهكذا لم يزل في الدهر نعرفه
شقا عصا الدين فاغترأ بجهلها
وحاولا القدح في ملك الإمام وقد
في ظل معتقد للدين معتصم
ودونه غصص يشجى العدو بها
أما ترى بابكا في الجو منتصبا
بين السماء وبين الأرض منزله

ومن الواضح أن الشاعرة المادحة قد أخذت بكثير من تقاليد شعراء المدح ، فحاولت الإطالة في القصيدة قدر إمكانها ، وبدأتها باعتذار شديد عن فعلتها طالبة الصفح من الخليفة ، متخذة من حديثها عن الذنب والظلم والرضا أساساً لطلب ذلك العفو الذى يعقبه حديثها عن حبها الخليفة في الله ، ومن ثم إقدامها على مدحه بإمامته للمسلمين ودوره الحضارى في رقى عاصمة الخلافة الجديدة سامراء التى ازدهرت به وبحكمه ، ثم تمزج

(١) طبقات ابن المعتز ٤٢٢ .

حديث المدح - بل تدعّمه - بحسبها السياسي حين تتناول حادث صلب الأفشين وقتل بابك باعتبار هذا الحادث من المعالم الكبرى لحكم المعتصم ، وتحليص المسلمين من زندقة الأفشين وكفره وظلمه ، ومع هذا كله لم يشأ المعتصم أن يخضع لهذا المدح والثناء بل أخذته عزة نفسه إلى رفض العطاء ، وكأنه ينتقم لرفض الجارية أن تشتري لديه من قبل . فهو إذن مدح بلا ثواب ، ومن ثم يبدو بعيدا عن لوحة العطاء ، أو الشكر والثناء على طريقة شعراء المدح العباسية من مدرسة التكسب والاحتراف .

وعند شعراء المدح ما يسمى بظاهرة لف الغزل والمدح وهي قليلة الانتشار في شعرهم ومدائحهم ، ولكنها ترد حين يميل المادح بصورة ممدوحه إلى واحد من معالم الجمال المعتادة في أحاديث الغزل ، ولعل المرأة تبدو أقرب إلى هذا الحس حين تأتي الخليفة المعتصم بالله وقد أدركه الشيب وخط علاماته الواضحة في لحيته ورأسه ، فإذا الشاعرة تمدحه قائلة من هذا المنطلق :

ماضرك	الشيب	شيئا	بل	زدت	فيه	جمالا
قد	هذبتك	الليالي	وزدت	فيه	كجمالا	
فعمش	لنا	في سرور	وانعم	بعيشك	بالا	
تزيد	في كل	يوم	وليلة	إقبالا		
في	نعمة	وسرور	ودولة	تعالى	(١)	

وهو حديث يبدو أقرب إلى الغزل منه إلى المدح لولا هذه الصلة الرسمية التي تفصل بين الخليفة والشاعرة (بدعة) .

وبمناسبة حديث الشيب تلقانا هذه الصورة النادرة لمريم بنت أبي يعقوب الأنصاري ، وهي تتحدث عن الشيب وقد ألم بها ، فتقول :

وما يرتجى من بنت سبعين	حجة	وسبع كنسج	العنكبوت	المهامل
تدب ديبب الطفل تسعى	إلى العصا	وتمشى بها	مشى الأسير	المكبل

وكانها أضافت كثيرا إلى شكوى زهير بن أبي سلمى من الشيب ، وقد ستم الحياة بعد الثمانين من عمره . وإذا مريم هذه تقتحم عالم المدح لتضيف إليه اللوحة المفقودة التي سجلنا غيابها في أحاديث المدح السابقة فإذا هي تعرض خصوصية العطاء بما يتسق مع الطابع النسائي لديها إذ تقول شاكرة معترفة للمهتدي وكان قد بعث إليها بدنانير وكتب إليها :^(٢)

(٢) نزهة الجلساء ٧٨ .

(١) نزهة الجلساء ص ٨٠ .

مالي بشكر الذى أوليت من قبل
يافذة الطرف في هذا الزمان وياً
أشبهت مريماً العذارى في ورعٍ

وكأننا هنا بصدد مدح متبادل بين الشاعرة وبين المهتدي فربما أعجبتها هذه الصفات التي طرحها عليها ، ولا بد أن تكون ممنونة له شاكراً فضله على هذه الكلمات العذبة التي أتبعتها بلوحة شكر واعتراف تقول فيها :

من ذا يجاريك في قول وفي عمل
مالي بشكر الذى نظمت في عنقي
حليتني بحلىً أصبحت زاهية
لله أخلاقك الغر التي سقيت
أشبهت في الشعر من غارت بدائعها
من كان والده العضب المهند لم

ومن الغريب والنادر أيضاً في قصيدة المدح النسائية أن نرى هذا الميل على استحياء إلى ذكر مشهد الرحيل إلى الممدوح على نحو ماقلته حسانة التميمية^(١) من شاعرات الأندلس إذ تكاد توازن أو توازي بين حديث الرحلة كتقليد عريق عرفته قصيدة المدح العربية ، وبين شكواها من أمر الوالى فهي تشكو عناءها من الأمرين معا قائلة :

إلى ذى الندى والمجد سارت ركائبى
ليجبر صدعى إنه خير جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه
على شحط تصلى بنار الهواجر
ويمنعنى من ذى الظلامه جابر
كذى ريش اضحى في مخالب كاسر

ولذا تبدو شديدة القرب من صيغ شعراء المدح ، حين تتحدث إلى ممدوحها في قصيدة أخرى ، فترسم له لوحة الاعتراف والشكر ومنها قولها :

قل للإمام : أيا خبر السورى نسبا
جودت طبعى ولم ترض الظلامه لى
فإن أقمت ففى نعماك عاطفة
مقابلاً بين آباء وأجداد
فهاك فضل ثناء رائج غاد
وإن رحلت فقد زودتنى زادى

ومن هنا تبدو المرأة الشاعرة ، وقد شاركت في أحاديث المدح مشاركات لا يجب إغفالها بقدر ما يجب أن نستنتج منها أمرين :

(١) الدرر المنثور ١٦٤ .

الأول : أن شعرها في المدح لم يكن منعزلاً كما ذهبت على ذلك معظم الدراسات التي شغلت بشعر المرأة^(١).

الثاني : أن ثمة عدة خصائص تظل مميزة للمدح النسائي يحسن رصدتها في ختام عرض التجربة المدحية وهي :

١ - أن أطراف التجربة المدحية بدت مغايرة لما درجنا على رؤيته في قصيدة المدح لدى الرجال ، إذ اختفى الطابع الرسمي للتلقى في معظمها ، حيث خاضت الشاعرة مجالاً أسرياً في كثير من مدائحها ، وبقيت نهاج قليلة تكشف عن هذه الصلات الرسمية ، سواء أكان الممدوح خليفة أم كانت الأميرة بنت الخليفة .

٢ - أن حديث المدح في الشعر النسائي لم يكن مدحاً خالصاً ، بقدر ما التحم وتزاوج مع موضوعات أخرى متداخلة معه حتى لتكاد تغيب خيوط المدح الظاهرة في زحمة تلك الموضوعات الأخرى ، فلا نكاد ننتبين أيها الأساسى ، وأيها الثانوى على نحو ما كشفته لنا أحاديث العتاب ، أو لوحات الشكوى ، أو حتى لوحة الاعتراف والشكر إذ بدت في مجملها رهناً بأحاديث المدح ، شديدة التداخل مع خيوطها .

٣ - أن قصيدة المدح في الشعر النسائي انفصلت إلى حد بعيد عما نعرفه عن نمطية الأداء الفنى في قصيدة المدح العربية التقليدية فهي لاتعطينا الفرصة لتأمل تلك العناصر على نحو خبرتنا بها مكررة بين شعراء المدح بدءاً من مقدمات بعينها ، إلى أحاديث رحيل ومشاهد وداع ، إلى حسن تخلص وخوض في الموضوع الأساسى ، إلى موضوعات ذات طبيعة خاصة تأتي في خواتيم القصائد . ذلك أن هذا الشكل النمطى يكاد يختفى سواء في صورة هذا الترتيب ، أم في صور أخرى مغايرة ، لتبقى المقطوعات هى السائدة إلى جانب قليل جداً من القصائد التى ترد بلا مقدمات ، ومن ثم تكاد تتكامل فيها التجربة ويتوحد الموقف الفنى .

٤ - وفي لوحات المدح نجد الشاعرة صادقة مع نفسها ، لاتكاد تقدم على ماتنافس فيه الشعراء من صور النفاق والتزلف إلى ممدوحهم ، حتى يعرضوا مايتنافى مع واقعهم وصفاتهم ، وإذا بعنصر الصدق والاتساق مع النفس يسيطر - إلى حد بعيد - على تجارب الشاعرات ، ممن اتجهن إلى الشكل الرسمي وشعر البلاط ، أما في غير هذا الاتجاه فالأمر لا يحتاج إلى تعليق .

(١) انظر د . الحوفى ، د . الهاشمى .

٥ - تبقى ظاهرة الندرة عنصرا واضحا في شعر المدح النسائي ، ذلك أن قصيدة المدح تمثل القاسم المشترك بين الشعراء من الرجال ، وتكاد ذواوين شعرنا القديم تكتظ بها ، حتى أصبحت السمة الغالبة على حركة الشعر العربي ، مما جعله شديد الارتباط بالصورة البلاطية ، فكان في معظمه شعرا سلطويا ينشأ ويعيش ويرقى بجوار السلطة ، ويتبنى قضاياها ، ويتزلف إلى أهلها ، وينتظر النقد والتقويم من الخليفة نفسه أو حتى من النقاد من حاشية الخليفة ، فمثل هذه الصورة تختفى من شعر النساء إلى حد كبير .

٦ - وعلى مستوى الشكل تظل ظاهرة المقطوعات والارتجال سائدة في المدحة النسائية ، وهو ما لم يكن مقبولا بشكل ما في قصيدة المدح لدى الرجال ، بل إن قصيدة المدح - بالذات - كانت تحتاج من الشاعر إلى إعداد خاص متميز ، خشية سقوطها في ميزان النقد ، أو فشلها في اجتذاب الممدوح ، أو كسب رضاه عن الشاعر ، أضف إلى هذا أن شعراء المدح غالبا ما يكونون من الكبار الذين استطاعوا الوصول إلى بلاط الخلافة بعد جهد وإثبات فحولة مما يدفعهم إلى التنافس للإبقاء على مكانتهم لدى الخليفة ، ولاشك أن تنافس الكبار لا بد أن سيأتي بقصائد تغلب عليها دقة الصنعة وتنتشر فيها الأداة المتقنة عن روية وأناة ، فالشعر هنا يعد ضربا من المزايدة على المستوى الرسمي والنقدي معا ، وله طبقة الخاصة التي تتلقاه تسليما بقدر ماتنتظر السقطة من الشاعر لتفحمه ، إن استطاعت . أما عند النساء فقد اختفت كل هذه الظواهر ، ولعلها لا تتناسب مع نفسية المرأة ، أو طبيعة تكوينها ، أو تركيب شخصيتها ، ومن ثم نأت بنفسها عن هذا الزحام الرسمي ، وبقيت قصائدها رهنا بأمثال تلك المواقف المتناثرة التي عرضنا لبعض منها في هذه الدراسة .

٧ - وتظل من الظواهر البارزة في التجربة المدحية أيضا تلك الثنائية التي نجدها مكررة في المدح ، فربما مدحت الشاعرة أخاها أو أباه في آن واحد ، أو ربما تقدمت لمدح الخليفة ، ومعه قد تمدح ابنته الأميرة ، وكأن المدحة جاءت استجابة لطباع الموقف ، دون خضوع من الشاعرة لتلك القوالب الثابتة التي وسمت قصيدة المدح في شكلها الرسمي بنمط من الجمود والثبات . ويبقى بعد هذا كله - أو هي خلاصته - أن طبيعة المدحة النسائية التي يمكن أن نعتد بها في دراستنا الأدبية قد تضيف أبعادا جديدة متميزة إلى ما نعرفه من تجارب الرجال ، وطبيعة أشعارهم في هذا الباب بالذات ، إضافة إلى ذلك السمات النسائية المتميز الذي يحسن التوقف عنده في كل مدحة على حدة .

(٥)

تجارب الحنين

وهذه تبدو- للوهلة الأولى - من أشد التجارب اتساعا وشمولا ، إذ يشمل مدلول الحنين موضوعات كثيرة ، بل يبدو أساساً فيها ، فلا يكاد شعر الرثاء يكون تجربة حنين مؤلمة تنتهى بالإذعان لقانون الكون ، والتسليم القدرى بحتمية الموت ، ولذا تظل التجربة الرثائية دائرة فى حلقة مفرغة لا تعرف لها نهاية إلا من خلال هذا الحنين الذى تتمزق به نفس المرأة الرائية ، متمنية أن تلقى من فقدت وهى تدرك أنها لن تلقاه حتما ، فيبقى لها منه رصيد الذكريات ، وطبائع الصفات التى تتخذها مادة تدير حولها رثاءها .

وتبقى لتجربة الحنين جوانب أخرى نحاول رصدها وتحليلها هنا ، إذ يدخل فيها منطق الفخر التقليدى الذى درج عليه الشعراء من الرجال ، فإذا وجدنا قصائد قليلة للمرأة فى الفخر فهى أدخل ما تكون فى تجارب هذا الباب ، فلم يكن فخرها بأهلها ، أو زوجها إلا تسجيلا لأطراف من هذا الحنين ، فإذا ما بدت الشاعرة فى موضع الفخر تناست ذاتها ، أو نسيتهما بالفعل ، لتفخر بقومها حنينا إليهم ، وشوقا إلى بقائهم ، إذ لا تجد نفسها إلا فيهم ، على نحو ما رأينا فى ذلك الصوت الجماعى الذى مر بنا للخنساء وهى تفخر بقومها بضمير الـ « نحن » :

نعف ونعرف حق القرى ونتخذ الحمد مجدا وكنزا
ونلبس فى الحرب نسج الحديد ونلبس فى الأمن خزا وقزا

إلى غير ذلك من صور قومية رسمت فيها روح الانتفاء ، وسجلت طابع الولاء القبلى والخوف على أبناء القبيلة من أهلها .

وغنى عن الذكر والتكرار هنا أن تستوقفنا لوحة الفخر ، وخاصة القبلى منه ، وقد بدت متداخلة إلى حد بعيد- على لوحة الهجاء ، فالشاعر يجد ذاته فى الاعتداد بقومه- خلال ذكر مناقبهم التى يسلبها الآخرين من خصومهم ، وبدا يبدو تضخم الأنا فى صورتها الجماعية رهنا بتضاؤلها لدى الآخرين ، وهى قاعدة تنسحب على ما رأينا أيضا من هجائيات النساء وما تنطوى عليه من روح الفخر القومى بما لا يوجب تكرارها هنا ، ويكفى أن نعود إليها فى موضعها من الدراسة مرة أخرى .

كما تبقى تجربة الحنين مرتبطة بشكل واضح أيضا بما رأينا من التجارب الحربية ، وحماسات الشاعرات، وما تغنين به من شعر الأيام فبدت التجربة الحماسية القاسية بمثابة كشف عن إيقاع الحدث على نفسية الشاعرة ، وتسجيل لواقعها النفسى إزاء فرسان قومها ،

من تنظم الشعر في تهميسهم للإقدام في ميادين القتال ، وعدم التراجع والإدبار ، إضافة إلى تلك الشواهد التي ترتبط بالمشاركة الفعلية في تلك الأحداث على نحو ما نعرف عن الخنساء ، وقد حظى بيت أهلها وزوجها بنصيب طيب من المشاركة في عناصر السيادة العربية ، وشرف المكانة وفصاحة اللسان جميعا ، إذ كان أبوها عمرو بن الشريد من سادة قومه ، وكان فارسا شجاعا ، وكذلك كان زوجها مرداس ، وابنه العباس وكذا نشأ أبنائها الأربعة حتى استشهدوا جميعا ، بل كانت هي أيضا كذلك بدليل إصرارها على حضور القادسية بنفسها وتحريضها لأبنائها بالاستمرار في القتال والاستبسال فيه دون تراجع حتى ينالوا أجر الشهداء وهم يرتجزون بنصائحها ، وحين يأتيها خبر استشهادهم تبدو صابرة غير جزعة ولا يائسة كما مر بنا تفصيلا من قبل .

ففى مثل هذا الإطار الأسرى لا بد أن يتحول الشعر إلى عالم من الحنين الذي لا يحتاج إلى دليل ، سواء أظهر ذلك - كما رأينا - في مدح الخنساء لأخويها ولأبيها ، أو في رثائياتها لزوجها وأبيها وأخويها ، مما يبدو صورا مكثفة تزدهم بكل ألوان حنين الأخت والزوجة والابنة إلى ذوى قرباها وعصبيتها .

فإذا ما تخففنا هنا من ذكر شواهد سبق ورودها لتكون علامات دالة على هذه الحنين ، بقيت أمامنا ضرورة تأمل صور هذا الحنين في مشاهدته التقليدية المحددة المتعارف عليها ، أعنى بذلك الحنين إلى الوطن والأهل ، وخاصة حين تصدر المواقف عن إحساس الشاعرة بالغربة عن وطنها ، أو حتى عن أخيها الذي تسأل عنه فلا تدرى من أمره شيئا ، ولا تعرف شيئا من اليقين حول مكانه أسيراً كان أم قتيلا ، وعندئذ تلجأ إلى شعرها لتعكس هذا الكم من الحنين الذي تبدو فيه درجة التفجع عالية ، وترتقى معه درجة التعبير التصويرى حين تقول ، والشعر هنا خولة بنت الأزور الكندية التي خرجت تقاتل في صفوف المسلمين قتالا مريرا دفع خالد بن الوليد إلى التساؤل عن هذا الفارس الذي رفض أن يكشف عن لثامه حتى خاطبه بصوته النسائي قائلا « إننى يا أمير المؤمنين من ذوات الخدور ، وبنات الستور ، أنا خولة بنت الأزور ، كنت مع بنات من العرب وقد أتانى الساعى بأن ضرارا أخى أسير فركبت وفعلت ما فعلت^(١) » .

فمع هذه الفروسية النادرة راحت خولة تسجل حنينها إلى أخيها الذي لم تعثر على خبره فتقول :

(١) الدرر المنثور ١٨٤ .

ألا خُبر بعد الفراق يُخبرنا
فلو كنت أدري أنه آخر اللقاء
ألا قاتل الله النوى ما أمره
ذكرت ليالي الجمع كنا سوية
لئن رجعوا يوماً إلى دار عزهم
فما هذه الأيام إلا معارة
فمن ذا الذى يا قوم أشغلكم عنا
لُكنا وقفنا للوداع وودّعنا
وأقبحه ! ماذا يريد النوى منا
ففرقنا ريب الزمان وشتتنا
لقمنا خفافاً للمطايا وقبلنا
وما نحن إلا مثل لفظ بلا معنى

وإذا كانت خولة قد سجلت ضرباً من الحنين إلى الأخ حيث كان ، وراحت تبحث عنه حتى عثرت عليه فهذا حنينها ، فلدينا فكرة الحنين إلى الوطن والأرض كرد فعل لهذا البعد على نحو ما كان من ابنة عمرو بن قميئة في حنينها إلى وطنها ، وبكائها الفراق والبعد في رحلة أبيها مع امرئ القيس إلى قيصر إذا راحت تترنم بإيقاع الحنين الحزين قائلة :

قد سألتنى بنت عمرو عن الـ أرض التى تُنكر أعلامها
لما رأت (ساتيدما) استعبرت الله درُ اليوم من لامها
تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها وأعمامها^(١)

وربما دفعها الحنين إلى البحث في كل ما حولها فما يذكرها بأهلها أو يعيدها إليهم ، وربما كان البعير إحدى وسائلها لإسقاط شيء من تجربة الحنين عليه ، وعندئذ تتحدث عن غربتها حديثاً صريحاً إذ تجد في هذه الإبل ما يوازي حالتها النفسية ، فهي كثية مثلها ، بل لعلها تحمل نفس الكرم من الحنين إلى وطنها ، تقول لها والخطاب للمفرد منها :

ألا أيها البكر الأبانى إننى وإياك فى كلب لمغتربان
تحن وأبكى ذا الهوى لصبابة وإنما على البلوى لمصطحبان
وإن زماناً أيها البكر ضمنى وإياك فى كلب لشر زمان

فهي تبنى مقومات الموقف على التشابه بينها وبين البعير ، وإذا هي تناجيه إذ لم تجد أحداً يخفف عنها شيئاً من آلامها ، وهي تعبر عن شكواها بوضوح شديد من خلال الاغتراب ، وربط الحنين بالبكاء والصبابة والبلوى ، ثم تتويع الشكوى بما أحسسته من كوارث الزمن الذى جار عليها ، وعلى بعيرها ، حين عاشا هناك فى كلب بعيداً عن الأهل والوطن . وفى إطار البحث عن صيغة تخفف الألم عن المحزون الذى ملأته روح الشوق

(١) معجم البلدان ٥/٥ .

والحنين إلى الوطن تتردد المحاولات وتتكرر وتتجاوز هذا الحديث مع البعير إلى تصور إمكان الحوار مع الركب لعلهم يحملون ما تريد الشاعرة أن ترسله معهم من أشواقها وحنينها ، فها هي عفراء صاحبة عروة بن حزام ، يأتيها خبر موته ، فتحزن عليه وترثيه وتناجي الركب ، تبثهم أشد صور حنينها إلى أيامه وإليه :

ألا أيها الركب المخبون ويحكم
فلا تنها الفتيان بعدك لذة
وقل للحبالي : لا ترجين غائباً
ولا فرحاتٍ بعده بغلام
بحق نعيم عروة بن حزام
ولا رجعوا من غيبة بسلام

ولاشك أن حديث القبر يدخل في إطار ذكر المكان والحنين ، فإذا كان الحنين إلى الأحياء يستوعب كل هذه الصور فإن الحنين إلى الموتى يأتي رهنا بالحديث عن قبورهم ، والبلدان التي شهدت رفاتهم وتم فيها دفنهم ، وهذه سلامة القس تميل بحنينها إلى القبر وصاحبه وبلده وأبينه فتقول :

ياصاحب القبر الغريب
بالشام بين صفائح
لما سمعت أنينه
أقبلت أطلب طُبه
بالشام في طرف الكثيب
صمّ ترصّف بالجَنوب
وبكائه عند المغيب
والداء يُعضل بالطبيب

إذ تبنى لديها مقومات الصورة بذكر الغربة التي تربطها بالقبر وصاحبه ، وبين مظاهر الوحشة التي أحاطت به من كل جانب سواء في ذلك الوحشة الحسية التي ترجمها الصفائح الصم أو النفسية التي يعكسها ذلك الأنين والبكاء والنحيب .

وقد يظل هذا الحنين أسير شوق الشاعرة إلى وطنها وأهلها ، خاصة منها مواطن الذكريات ، وأماكن الأنس التي فارقتها بين الأهل والرفاق ، فإذا نفسها تفيض ألماً وحسرة وهي تنظم هذا الشوق كما نظمته (قمر) جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي إلى بغداد قائلة :

أها على بغدادها وعراقها
ومجالها عند الفرات بأوجه
متبخترات في النعيم كأنما
نفس الفداء لها فأئ محاسن
وظبائها والسحر في أحداقها
تبدو أهلتها على أطواقها
خلق الهوى العذرى من أخلاقها
في الدهر تشرق من سنى إشراقها

فمن الواضح أن الشاعرة تبعث بهذا الرسالة من أقصى الغرب إلى أقصى الشرق ،

تعبر في الأندلس عن شوقها إلى بغداد وأهلها ، وتتأمل ما يزيد شوقها فيها من المكان والأهل والإخوان والظباء ، مما يجعلها تفديها بنفسها إعزازا لمكانتها واعتدادا بعمق حنينها إليها .

وقد تحس الشاعرة غربتها في زحام المدينة وتعقيد الحضارة ، وعندئذ يشتد حنينها إلى براءة عالمها الأول في جوف البادية بعيدا عن صخب الحياة التي قد تعجز عن السعادة بها ، أو التكيف معها ، فإذا هي تعكس حنينها على ماضيها وأهلها ، وتعرض مقومات حياتها كاشفة عن أعماق نفسها في صفاء شديد ، على نحو ما تحكيه الرواية المشهورة عن الشاعرة البدوية (ميسون بنت بحدل) التي تزوجها معاوية بن أبي سفيان فعاشت لديه في قصر الخلافة بين جواربها ووصيفاتها وضجيج الحضارة في القصر الأموي ، ولكنها لم تقنع بحياتها كزوجة خليفة ، ولا حليف حضارة ، فراحت تحن إلى موطنها ، وأهلها في لهفة وعنف شديدتين ، ولجأت إلى شعرها تعبر عن ذلك الحنين حتى سمعها معاوية يوما تنشد أبياتا قائلة :

ولبُسُ عباءة وتقر عيني	أحب إلى من لبس الشفوف
وبيت تخفق الأرياح فيه	أحب إلى من قصر منيف
وبكُرُّ يتبع الأظعان صعبٌ	أحب إلى من بغل زفوف
وكلب ينبح الأضياف دوني	أحب إلى من هز الدفوف
وخُرق من بنى عمى ثقيف	أحب إلى من علج عنيف ^(١)

فراحت تعقد المقارنة بين مقومات حياتها في ماضيها وحاضرها ، وتتوقف عند مشاهد بداوتها وتحضرها تفصيلا ، فتذكر ما تعيش فيه وما ترتديه وما تسمعه ، وتوازن بين ماتصيق به وما تتمناه وتحلم به وتحن إليه ، فقد ضاقت بلبس الحرير والقصر المنيف ، والبغال المظهمة ، وضجيج الدفوف والغناء ، وقوة شخصية زوجها صاحب الكلمة والسلطان ، وتحن بوجدانها إلى عكس ذلك تماما ، إلى لبس العباءة الخشنة والبيت الصغير ، ومسير الإبل عبر الصحراء الفسيحة وسماع نباح كلاب القوم وأصوات الرعيان ترحب بالأضياف ، وأخيرا إلى واحد من أهزل القوم من بنى عمها تركن إليه وتجبه . ويتأمل الزوج معاوية لوحة الحنين هذه ليقول « مارضيت ابنة بحدل حتى جعلتني علجا فالحقى بأهلك » فمضت إلى قومها من قبيلة قضاة القحطانية بعد ما أفضت بتجربة حنينها إليهن هلى هذه الصورة الواضحة .

(١) الأغاني ١٧/٢١١ .

ومن الطبيعي أن تصب شاعرة الحنين غضبها على أسباب البعد وعوامل الاغتراب ،
سواء في ذلك ماتتحدث به عبر الزمن ، أو البين أو الغربية أو البعد ، أو حتى الموت ، فهي
تصب ما في نفسها من ألم وسخط على أي من هذه المقومات التي دفعت بها إلى أغوار ذلك
الحنين ، كل بما يتناسب مع ظروف غربته ، وطبيعة موقعه وانتهائه . ومن الطريف أن نجد
الشاعرة الخارجية تحن إلى أدوات القتال تسليماً منها بمبادئ الفرقة التي تنتمي إليها إذ تقول
إحداهن في هذا الصدد^(١) وكانت قد أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركت رحماً لنا مسه	وجئتُ رحماً مسه قاتلُ
شنان هذا بدم سائلُ	وذاك منه غسل سائل
مطعون ذاكم منه في لذة	وأُمُّ مطعون بذا ثاكل
مُرُّونا بنا نرجع إلى ديننا	فكلُّ دين غيره باطل
وملة الضحاك متروكة	لا يجتبيها أحد عاقل ^(٢)

فلوحة الحنين هنا ترتبط بوضوح بعالم الخوارج الذين يشتد حنينهم إلى القتال ،
ويتزاحمون على حياض الموت ، تنافسا على الاستشهاد ، وتسابقا إلى الجنة فهم يحنون إلى
هذا المصير حنينهم إلى وسائله ، من رمح قاتل ، وسيف بتار ، ودماء تسيل ، ومعارك
تدور ، وطعن هناك وهنا ، ودين يحرصون عليه ، وينافحون عنه حتى النهاية . . ولقاء
المصير الحتمي .

وتتكرر - بل تكثر - صيف الحنين إلى الوطن بحكم الاغتراب الذي يبدو - في كثير من
الأحيان - مفروضاً على المرأة بحكم زواجها من رجل غريب وإلزامها بالرحيل إلى حيث
يعيش ، فهي لا تتحكم في مكان عيشها بل تترك أهلها وأرضها إلى حيث يعيش الزوج ،
ربما في أرض بعيدة تبعث في أعماقها تلك المشاعر التي تفيض وتتأجج فتعكسها في شعرها ،
من مثل قول أم موسى بنت سدرة الكلابية ، وكانت قد تزوجت فنقلت إلى حجر من قرى
اليمن وهي موطن زوجها :

قد كنت أكره حجرا أن أموت بها	وأن أعيش بأرض ذات حيطان
ياحبذا الغرق الأعلى وساكنه	وماتضمن من ماء وعيدان
أبيت أرقب نجم الليل قاعدة	حتى الصباح وعند الباب عجلان
لولا مخافة ربي أن يعاجلني	لقد دعوت على الشيخ ابن حيان

(٢) بلاغات النساء ١٩٦ .

(١) شعر الخوارج ٢٤٧ .

فهي تشكو حالها في غربتها ، وتضيق بالمكان الجديد الذي تعيش فيه ، كما ضاقت زوجة معاوية وتتمنى أن تغادره لترى وطنها وأهلها ، ومباني أرضها التي درجت بينها ، ولذا توازن بين ماتحب وتكره ، فهي تعشق قريتها في همدان وتضيق ذرعاً بحجر ، وتبغض ساكنيها في مقابل حبها لأهل بلدتها ، وهي تعكس هذا الحنين في صورة من القلق والاضطراب تدفعها إلى عدم الاطمئنان إلى هذا المكان الذي لا تستريح له فتقضى ليلها ترقب النجوم ، وتتأمل ما ربط على أبواب بيتها من الماشية ، في مقابل ماتحن إليه من نجائب الإبل والحيل في قومها . وحين يصل الحنين إلى قمته تكاد تدعو على أبيها الذي أدى بها إلى هذا الاغتراب بعيدا عن بلدتها ومواطن حنينها . وتبدو صورة الحنين لدى المرأة هنا على عكس مانجده مكررا في شعر المرأة البدوية سواء فيما تقدم من شعر زوجة معاوية ، أو على نهج ماقالته زينب أم حسانة الضبية ، حين جلست على بركة في روضة من الرياحين والأزهار فلما سئلت عن حالها تنفست وأنشدت :

أقول لأدنى صاحبي أسره	وللعين دمع يُحدر الكحل ساكبه
لعمري لنهر باللوى نازح القذى	بعيد النواحي غير طرق مشاربه
أحب إلينا من صهاريج ملئت	للعب ولم تملح لدى ملاعبه
فياحبذا نجد وطيب ترابه	إذا هضبت به بالعشى هواضبه
وريج صبا نجد إذا ماتنسمت	ضحى أو سرت جُحَّح الظلام جنائبه
وأقسم لأنساء مادمت حية	ومادام ليل من نهار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسفر لوعة	بذكراه حتى يترك الماء شاربه

فهي تكشف عما في نفسها من مشاعر القلق والشوق معا بما تعتبره سرا غير معلن إلا من خلال دمعها وشعرها ، فتذكر النهر كرمز للطبيعة في مقابل ماتراه من صهاريج الماء المصنوعة ، وتتوق إلى تراب نجد وسحبها وأجوائها ورياحها في كل أوقات نهارها وليلها ، لتؤكد حنينها في النهاية قسما مؤكدا بعجزها عن النسيان أو انقطاع الحنين إلى لحظة الموت .

وفي سبيل إلحاحها على تسجيل الحنين وتصويره ، واعتباره حقا من حقوقها ، تقف الشاعرة متحدية من يلومها على موقفها ، فمن حقا أن تعبر عن تلك المشاعر التي عبرت عنها وجيهة بتت أوس الضبية في قولها ^(١) :

وعاذلة تغدو على تلومني	على الشوق لم تمح الصباية من قلبي
فما لي أن أحببت أرض عشيرتي	وأبغضت طرفاء القصيبة من ذنب

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزي ٢/١٩١-١٩٢ .

فلو أن ريحا بلغت وحى مرسل
فقلت لها أدى إليهم رسالتي
فإنسى إذا هبت شمالا سألتها
حفي لناجيت الجنوب على النقب
ولا تخلطيهما طال سعدك بالترب
هل ازداد صداح النميرة من قرب

فهى ترفض أن تلام على موقفها ، فمن حقها أن تمن وأن تصور هذا الحنين الذى تصوره فى أشواقها وصبابتها ، وما كان فى قلبها من حب وطنها ، ولذا تجد فى الطبيعة ما يعوضها عن غربتها ، إذا ما استجابت لها كأداة طبيعية تحمل رسالتها إلى أهلها ، فهى لذلك تناجى رياح الجنوب والشمال تسألها أن تحمل أمانة رسالتها إلى الأهل والوطن معاً .

وربما انتهت تجارب الحنين هذه بما يقع للنساء الشاعرات من مواقف فى حياتهن الزوجية على غرار مارأينا فى رثاء الأزواج أو الفخر بهم أو حتى الإقدام على هجائهم فى كثير من المواقف ، إلا أننا نجد مواقف طريفة للشاعرة حين تحمل بها محنة الطلاق من زوجها ، وهى كارهة لهذا الطلاق ، إذ تسجل حنينها إلى حياتها الماضية ، وإلى زوجها ، وتستعين بالركب على همها على نحو مارأينا فى الحنين إلى الأهل والوطن ، فإذا زينب بنت فروة المرية تطلق من ابن عمها المغيرة فتقول^(١) :

يا أيها الراكب الغداى مطيته
معالج الناس من وجد ومن كمد
حسبى رضاه وأنى فى مسرته
عرج أنيىك عن بعض الذى أجد
إلا ووجدى به فوق الذى وجدوا
ووده آخر الأيام أجتهد

وعلى هذا النحو سجلت الشاعرة صوراً متعددة من نزعة الحنين لديها ، وهى تبدو من أشد تجاربها صدقاً وعمقاً ، إذا أضفنا إليها ما سبق فى باب الرثاء بكل صورته ، باعتباره ضرباً من ضروب هذا الحنين ، ويظل مميزاً لها أيضاً تلك القدرة على التعبير بصدق عن واقعها ، وماضيها ، وتسجيل مشاعرها إزاء ما يرضيها وما يثير سخطها ، ويبعث فى نفسها الضيق ، وإذا هى تبدو مترنحة فى شعرها بين أحاديث الذكريات وشجون حاضرها ، ترصد هذا وذاك حتى وإن أدى الأمر إلى طلاقها ، لقد راحت تبحث عن رفيق تفضى إليه بأحزانها فوجدته فى توحدها مع الصحراء ، أو مع ذكريات الركب الرحل ، أو فى التحامها مع جملها الذى يشاركها تجربة الغربة ، وكأنها تعكس - بذلك - إلى جانب الموقف النفسى - صوراً من الحياة الاجتماعية التى عجزت عن قهرها ، فإذا ما تزوجت فى أرض بعيدة لم تجد متنفساً إلا شعرها ، وربما دعت على أبيها ، فإذا انفصلت عن زوجها قهراً لم تجد أمامها إلا الأبيات تتنفس من خلالها ، وإذا أرادت الفخر بقومها وأهلها فمن منطق الحنين كذلك .

(١) الأمالى ٢/ ٨٧ .

ويبقى لها أن مقاييس الصدق الاجتماعي تظل واردة في تلك اللوحات الموجزة ،
والتي أخذت شكل مقطوعات شعرية ، أكثر منها قصائد ، وبدا الحس اللغوي فيها أقرب
إلى التقرير منه إلى التصوير ، فهي بصدد إفراغ تجارب شديدة الالتصاق بالواقع ، كما تحسه
وتعيش آلامه ؛ وتعكس أحلامها إزاء تجاوز تجربة البين .

كما تظل لوحات الحنين لديها متميزة عن نظائرها لدى الرجال ممن وقعوا في الأسر مثلا
فصوروا آلامهم على طريقة عبد يغوث بن وقاص الحارثي ، أو ممن تركوا الأهل والولد والمال
خروجاً إلى مناطق نائية ضمن الجيوش الغازية ، فكانت قصائد الحنين لديهم ضروياً من
القصص المتميز الذي يحكى قصة الفتح والغزو والبعد عن الوطن على نحو ماصنع مالك
ابن الريب في مراثيه لنفسه في خراسان ، على عكس ما نجده هنا شديد الخصوصية
بظروف المرأة في زواجها ، أو طلاقها ، والبعد عن أهلها ووطنها وشكوى الاغتراب التي
تسيطر على نفسها .

تجارب أخرى

ربما كان سبب جمع هذه التجارب في حوار متقارب ندرتها بحيث لم تتحول إلى
قاعدة ، يمكن أن ندعى انتشارها في عالم النساء ، بل ظهر بعضها على قلة واستحياء
شديد ، فلم تأخذ نفس البعد من الشيوخ على النحو الذي وجدناه في الموضوعات
السابقة ، ومن ثم يمكن رؤيتها من منظور متقارب على المستوى الكمي ، مما يدعو إلى
جمعها في هذا الدرس السريع من خلال طبيعة التجربة الغزلية في شعر النساء بين الكتمان
وبين البوح والاعتراف ، وما قد يصحبها من تجربة السكر والمنادمة ، ثم تجربة الزهد
والتصوف ، وما يلحق بها من ضروب التصوير الشعري ، وأخيراً تجربة الخضرمة الفنية
باعتبارها ضرباً من ضروب الصراع بين القيمة الموروثة والمستحدثة التي يجب تأمل كيفية
خروج الشاعرة منها . .

١ - التجربة الغزلية :

وفي حدود التجربة الغزلية تستوقفنا - مبدئياً - عدة تحفظات حول فرصة الشاعرة في
التغزل في الرجل ، وما طبيعة هذا الغزل بالقياس إلى ماهو طبيعي من طرح الغزل من عالم
الرجال إلى النساء ، فالمرأة موضوع للغزل باستمرار ، أما أن تتغزل فهذا ما يحتاج إلى تأمل
من عدة زوايا على المستوى النفسي ويواعتث التجربة الغزلية لديها ، ثم اتجاهات هذه
التجربة بين الحس والعفة ، ثم موقف الشاعرة بين البوح والكتمان طبقاً للتقاليد الاجتماعية
من حولها ، وبما يتسق مع حشمتها وأنوئتها وتحفظها كامرأة لا بد أن تختلف سلوكياتها عن

الرجل ، ولا بد أن تحاط بسياج خاص من الاحترام والحیطة بها لا يمس عفتها ، ويحفظ لها شرفها بعيدا عن سوق الابتذال .

هذا منطلق عام في قصور إمكانيّة الشاعرة لأن تتغزل ، وهو ما يجبرنا إلى معاودة الرؤية لتلك القسمة الطبقيّة التي عرضنا لها من قبل ، فإذا سلمنا - بدايةً - بظهور نماذج غزليّة كثيرة بين أيدينا للنساء ، ففي أي الطبقات تندرج هذه الصور الغزليّة ؟ وما طبيعتها لدى كل طبقة على حدة ؟

ونلتقى عند أبي الفرج بروايات متعددة تحكى عن موقف المرأة الغزلة حين تندب الشاعر ، وتبكي فيه غزلياته في جرأة غريبة يكشفها موقف سوداء المدينة من شعر عمر ، وكيف راحت تمسح عينيها من الدموع بعد أن علمت أن غيره من الشعراء يسير على نهجه وهو الحارث بن خالد المخزومي^(١) .

وعلى هذا المستوى من غزل المرأة الصريح يورد صاحب مصارع العشاق كثيرا من الروايات على نحو ما حكاه عن ذلك الشاب الذي وجده القوم على فراشه كأنه الخيال وهو ينشد^(٢) .

أبخل بالحبيبة أم صدود	ألا مال الحبيبة لاتعود
فما لك لم تُرَى في من يعود	مرضتُ فعادنى عواد قومي
لعدتكم ولو كثر الوعيد	فلو كنتِ المريضة ولا تكوني
وحولى من ذوى رحى عديد	ولا استبطأت غيرك فاعلميه

قال : ثم أغمى عليه ، فمات . فوقعت الصيحة في الحى ، فخرج من آخر الماء جارية كأنها فلقة قمر ، فتخطت رقاب الناس حتى وقفت عليه فقبلته وأنشأت تقول :

عدانى أن أعودك يا حبيبي	معاشر فيهم الواشى الحسود
أذاعوا ما علمت من الدواهي	وعابونا وما فيهم رشيد
فأما إذ حللت بيطن أرض	وقصر الناس كلهم اللحدود
فلا بقيت لى الدنيا فواقا	ولههم ولا أنرى عديد

فهو ضرب من عذرية الغزل الذى شغلت فيه الجارية بما شغل به العذريون من الحديث عن الهجر والفراق ، وتحميل تبعة هذا كله للواشى والعاذل والحاسد ممن

(٢) مصارع العشاق ١١٠/١ .

(١) ٣٣٨/٣ .

يتربونهم ، وإذا الجارية قد ضاقت بحياتها فلم تعد تريد البقاء ، ولذا يستكمل الرواية على طريقته فيما اختاره من مصارع العشاق فيقول : ثم شهقت شهقة فخرت ميتة منها ، فخرج من بعض الأخبية شيخ فوقف عليها ، فترحم عليها ثم قال : والله لئن كنت لم أجمع بينكما حين لأجمعن بينكما ميتين ، فدفنهما في قبر واحد احترفه لهما ، فسئل فأجاب : هذه ابنتي وهذا ابن أخي .

وتدل بقية الرواية على استمرارية الموقف العذري بما فيه من حصانة بنت العم وعجز الشاعر عن الوصول إليها أو الزواج منها ، فنحن هنا أمام نمط من قصص العذريين بكل أبعاده .

واستكمالاً لهذه الصورة يورد صاحب مصارع العشاق أيضاً في مواضع أخرى نماذج عذرية يقترب فيها الشعر من الرثاء بل قد يدخل في إطاره بشكل واضح على طريقة ليلي حين قالت : في موت قيس :

ألا ليت شعري والخطوب كثيرة متى رحل قيس مستقل فراجع
بنفس من لا يستقل برحله ومن هو ، إن لم يحفظ الله ، صانع^(١)

وعن قيس لبني يورد رواية أخرى تتعلق بمسلكها حين أمرت غلاماً لها ليشتري أربعة غربان ، فلما رأتهن بكت وصرخت وجعلت تقول بأعلى صوتها :

لقد نادى الغراب بين بنى فطار القلب من حذر الغراب
فقلت : غدا تباعد دار لبني وتناهى بعد ود واقتراب
فقلت : تعست ويحك من غراب أكمل الدهر سعيك في تباب
لقد أولعت لا لاقيت خيراً بتفريق المحب عن الحباب^(٢)

وهو موقف عذري أيضاً يدور حديثها فيه حول آلام الفراق التي تجسدت لديها في صورة الغراب ، بدليل بقية الرواية من أن زوجها رآها على تلك الحال فقال : مادعاك إلى ماأرى ؟ فقالت : دعاني أن ابن عمي وحبيبي قيساً أمرهن بالوقوع فلم يقعن حيث يقول :

ألا ياغرباب البين قد طرت بالذي أحاذر من لبني فهل أتت واقع

(١) مصارع ٣٣/١ . (٢) نفسه ١٤٧/١ .

فآليت لأظفر بغرابٍ إلا قتلته . قال : فغضب ، وقال : لقد همت بتخلية سيبيك
فقلت : لوددتُ أنك فعلت وأنى عمياء ، فوالله ما تزوجتك رغبة فيك ، ولقد كنت آليت
ألا أتزوج بعد قيس أبدا ولكن غلبني أبى على أمرى .

وفى غير هذا الاتجاه من الروايات تأتي نماذج موجزة من التصريح بلواعج الهوى على
نحو ما أورده لأم الضحاك المحاربية من قولها^(١)

الحب أول ما يكون ولعُ وإذا تمكّن في الفؤاد صرِع
وبلى من الحب الذى شقنى ماذا على من الهموم جمع

ولاتكاد روايات الغزل تفصل بين شابة وعجوز في هذه الاتجاهات فإذا شعر العجوز
المتصاية يضيف إلى هذه الصور بعدا جديدا نقرؤه من خلال قولها^(٢) .

ومستحقيات ليس بحقبن زرننا ويسحبن أذيال الصيانة والشكل
جمعن الهوى حتى إذا ماملكته نزعن وقد أكثرن فينا من القتل
مريضات رجع القول خرس عن الخنا تألفن أهواء القلوب بلا بذل
موارق من حبل المحب عواطف بحبل ذوى الألباب بالجد والهزل
يعنفنى العذال فيهن والهوى يحذرنى من أن أطيع ذوى البعدل

وإذا تجاوزنا هذه العجوز نجد الشعر الغزلى يقترب من مغامرات الشعراء دون أن
يشغل بتفاصيل المغامرة وخاصة حين لا تتحرج الشاعرة الغزلة عن تصوير موقفها الغزلى على
طريقة عشرة المحاربية التى يجعلها العقاد إمامة العشاق بسبب قولها^(٣)

جريت مع العشاق فى حلبة الهوى ففقتهم سبقا وجئت على رسلى
فما لبس العشاق من حلل الهوى ولاخلعوا إلا الشيايب التى أبلى
ولا شربوا كأساً من الحب مرة ولا حلوة إلا شراهم فضلى

وكذلك كان مع أم الضحاك المحاربية التى لم تجد ما يمنعها من اصطناع هذا الحوار
لكشف فلسفة الحب كما تراها فتقول^(٤) :

سألت المحبين الذين تحملوا تبأريح هذا الحب من سالف الدهر
فقلت لهم : ما يذهب الحب بعدما تبوأ مابين الجوانح والصدر

(١) مصارع ٢٢٦/١ . (٢) ٢٥٢/١ - (٣) أعلام الشعر ٦٩٣ .

(٤) نفسه ٧٣٥ .

فقالوا : شفاء الحب حب يزيله لأخبر أو نأى طويل على المهجر
أو اليأس حتى تذهل النفس بعدما رجت طمعا ، واليأس عون على الصبر
ومن الواضح هنا أن المرأة الشاعرة تتحول إلى حكيمة تصف الغزل وتجارب المحبين ،
وتشخص العلاج دون أن تشغل بتجارب بعينها ، إلا ماورد من أخبار تظل في دائرة هذا
التعميم ، إلى أن تخصص بين شواعر وشعراء على نحو ما يروى عن حبيشة بنت حبش
العامرية حين سمعت صاحبها ينشد :

إن يقتلونى يا حبيش فلم يدع هواك لهم منى سوى غلة الصدر
وأنت التى أخليت لحمى من دمي وعظمى وأسبلت الدموع على نحري
فبكت بحرقة ثم قالت :

ونحن بكينا من فراقك مرة وأخرى وآسيناك فى العسر واليسر
وأنت، فلا تبعد، فنعم فتى الهوى جميل العفاف فى المودة والستر
وكان تجربة الغزل تبدو موزعة بين الشاعر والشاعرة على منطلق هذا الحوار المتبادل
بينهما، أو ما تحاول الشاعرة أن تظهره من أساليب وحيل لإخفاء حبتها عن الناس من حولها
على النحو الذى قالت فيه ليلي :

كلانا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفى القلبين ثم هوى دفين
ونجد نقیضا واضحا لهذه الصور العذرية على نحو ما مر بنا من سلوك حفصة من
تبادلها شعر الغزل مع أبى جعفر بن سعيد ، وهو ما نضيف إليه هنا ما أورده ياقوت من أنها
كتبت إلى بعض أصحابها :

أزورك أم تزور فإن قلبى الى ماتشتهى أبدا يميل
فشغرى مورد عذب زلال وفرع ذؤابتى ظل ظليل
وهل تخشى بأن نظما وتضحى إذا وافى إليك بى المقيل
فعلج الجواب فما جميل إباؤك عن بشينة يا جميل^(١)

فقد دخلت بذلك فى باب المغامرة الغزلية التى لا تتورع فيها أن تصرح بلواعج الهوى
فى نفسها ، وتخوض لوحات غزلية تربطها بمشهد حسى لريقها وشعرها وجمالها بهذا الوضوح

(١) معجم الأدباء ١٠/٢٢٥ .

الظاهر في الأبيات ، والذي يزداد ظهوراً فيها يرويه ياقوت من أن أبا جعفر بن سعيد كان يوماً في منزله وقد خلا ببعض أصحابه وجلسائه ، فضرِبَ الباب فخرجت جاريته تنظر من الباب فوجدت امرأة فقالت لها : ماتريدين فقالت : ادفعي لسيدك هذه البطاقة فإذا فيها :

زائر قد أتى بجيد غزال	طامع من عبه بالوصال
بلحاظ من سحر بابل صيغت	ورضاب يفوق بنت الدوالي
يفضح الورد ماحوى منه خد	وكذا الشجر فاضح للآلئ
أتراكم بإذنكم مسعفيه	أم لكم شاغل من الأشغال

فكأننا نرى الشاعرة هنا تتغزل في نفسها على لغة النرجسية العمرية لدى ابن أبي ربيعة فتصف المرأة جيدها ، وعلى تقاليد الشعراء تشبّهه بجيد الغزال وتصرّح - بلا حرج - بطلبها وصال المحب ، ثم تصور جمال اللحظ وسحره ، وعذوبة الريق التي تفوق الخمر ، وجمال الخد والثغر اللذين يفضحان الورد واللؤلؤ ، وكأنها تتناول مقاييس الجمال الحسى التي أصّلتها شعراء الغزل في نظرتهم إلى المرأة ، ومن ثم تسجل ضروباً من الحنين إلى مثل هذا الجمال .

وتستكمل الرواية لدى ياقوت من خلال قراءة جعفر للرقعة وإدراكه من تكون صاحبته فإذا هو يبادر الى الباب فلا يجدها فيكتب إليها :

أى تُغزل عن المحب يعوقُ	ياصباحاً قد آن منه الشروق
صل وواصل فأنت أشهى الينا	من لذيد المنى فكم ذا نشوق
لا وحبّيك لا يطيب صبوح	غبت عنه ولا يطيبُ غبوق
لا وذل الجفا وعز التلاقى	واجتماع إليه عزّ الطريق

فإذا هي تقول في صيغ نسائية تضمن له بها الإخلاص في الهوى :

أغار عليك من عيني وقلبي	ومنك ومن زمانك والمكان
ولو أنى جعلتُك في عيوني	إلى يوم القيامة ماكفانى

وعلى هذه الطريقة من الغزل النسائي مقالته صاحبة الهلالية وقد أحبت رجلاً اسمه هلال :

وما وجد مسجون بصنعاء موثق	بساقيه من حبس الأمير كبول
وما ليل مولى مسلم بجزيرة	له بعد مانام العيون عويل
باكثر منى لوعة يوم راعنى	فراق حبيب ماإليه وصول ^(١)

(١) شاعرات العرب لبشير يموت ٩٤ .

ويدخل ضمن هذا الإطار الغزلي ماتعرضه المرأة من صور جمالها ، وربما وصفت نفسها وأحست صدى هذا الجمال على نحو مارواه الأصمعي عن الكندية والغسانية والشيبانية والغنوية ، وكن متظاهرات على الغنوية فجمع أعرابي بينهما ثم قال : لتقل كل واحدة منكن قولاً تصف به نفسها ، فقالت الكندية (١) .

كأنى جنى النحل والزنجبيل وصفو المدامة والسلبيل
يزين سنا الوجه لى مبسم كمثل اللآلى وعين كحيل

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما نصفاً قضيباً ونصفاً كثيباً
والبسنى مايسوء الحسود جمالاً وملحاً وحسناً عجيباً

وقالت الشيبانية :

أفوق النساء إذا ما اجتمعن كبدر السماء نجوم الدجى
ويقصر عنى جميع الصفا ت فمن نالنى نال فوق المنى

وقالت الغنوية :

تزود بعينيك من مهجتى فقد خلق الله منى الجمالاً
إذا ماتفرست فى رؤيتى رأيت هلالاً وأحوى غزالاً

فإذا هذا الحديث الرباعى يكشف عن مدى إدراك الشاعرة لمواطن الجمال فيها ، وكأنها تعرض مقياس الغزل على طريقة عمر التى صاغها على لسان المرأة ، ومن الواضح أن كل واحدة قد أفردت نفسها بكل مقياس الجمال من منطق النرجسية والإعجاب بالذات ، والحنين إزاء صيغ ذلك الجمال .

وفى إطار تجربة البوح بالحب لدى الشاعرة يتوقف صاحب الأملى أمام عدد من المشاهد تنتهى إلى نفس الدلالة حين يستعرض حديثه عن أم الضحاك المحاربية والضبابى زوجها الذى كانت تحبه حباً شديداً ولكنه طلقها فقالت :

هل القلب إن لاقى الضبابى خالياً لدى الركن أو عند الصفا متحرج
وأعجلنا قرب المحل وبيننا حديث كتشيع المريضين مزعج (٢)

(٢) الأملى ٨٧/٢ .

(١) بلاغات النساء ١٥١ - ١٥٢ .

قال أبو علي ، وقرأت أيضا لها حين سلت عنه :

تعزيت عن حب الضبابى حقبه
يقول خليل النفس أنت مربية
وأربنا من لا يؤدى أمانة
أهفأ بما ضيعت ودى وماهفا
وكلّ عمايا جاهل ستشوب
كلام لعمري قد صدقت مريب
ولا يحفظ الاسرار حين يغيب
فؤادى بمن لم يدر كيف يشيب

ثم يستكمل مشهده بما يرويه عن زينب بنت فروة ومقالته في ابن عمها المغيرة من شعر وقد تقدم ذكره في شواهدنا .

ولاتزال المرأة تجول في عالم الغزل كاشفة عن مشاعرها وأحاسيسها كقول فارعة بنت

ثابت في عبد الرحمن بن هشام المخزومي :

ياخليلي نابنى سهدى
فشرايى ماأسيغ وما
كيف تلحونى على رجل
مثل ضوء البدر صورته
من بنى آل المغيرة لا
نظرت يوما فلا نظرت
لم تنم عينى ولم تكد
أشتكى مابى الى أحد
أنس تلتذه كبدى
ليس بالزميلة النكد
خامل نكس ولا جحد
بعده عينى إلى أحد^(١)

ويدخل ضمن هذه النماذج الغزلية ما عرضه صاحب الأملى أيضا من تغزل أم خالد الخثعمية في جحوش العُقَيْلى وقد وهت به كما وهت عفراء بعروة ، ولذا أباحت له دخول بيتها والناس نيام ، بل إنها تحب قومه من أجله وتكره الحجازيين لأنه نجدى ، تقول :

فليت سماكيا يطير ربابه
ليشرب منه جحوش ويشيمه
بنفسى عينا جحوش وقميصه
فأقسمت أنى قد وجدت بجحوش
وماأنا إلا مثلها غير أننى
فإن كنت من أهل الحجاز فلا تلج
رأيت لهم سياء قوم كرهتهم
يقاد إلى أهل الغضى بزمام
بعينى قطامى أغر شامى
وأنيا به السلاتى جلا بيشام
كما وجدت عفراء بابن حزام
مؤجلة نفسى لوقت حمام
وإن كنت نجديا فلج بسلام
وأهل الغضى قوم على كرام^(٢)

(٢) الأمل ١٠/٢ .

(١) الأغاني ٣/٣٣ .

ومن هنا راحت الشاعرة تشكل موقفها من الكون من خلال هذه الرؤية الغزلية التي تنتهي بها على المستوى النفسى والاجتماعى إلى تفضيل قوم على الآخرين من موطن اعتزازها بموطن هواها هناك في نجد .

وكثيرة هي أشعار غزل النساء في عصور الحضارة وبصفة خاصة في بلاط الخلافة العباسية ، على نحو ما يحكيه لنا شعر الأميرات من صور غزلية ، قد ترد على إطلاقها رغبة في التعمية والتمويه ، ومن ذلك ما يرد على لسان خديجة بنت المأمون في خادم لأبيها كانت تهواه^(١) :

بالله قولوا لمن ذا الرشا . المشقل الردف المضميم الحشا
أظرف ما كان إذا ماصحا وأملح الناس إذا ما انتشى
وقد بنى بُرْجَ حمام له أرسل فيه طائرا مُرْعَشا
ياليتنى كنت حماما له أو باشقا يفعل بى مايشا
لو لبس القوهى من رقة أوجعه القوهى أو خدشا

وقد رأينا شواهد قبل ذلك على عكس هذا الاتجاه ، أعنى غزل الجارية في الخليفة ، في عصر اختلت فيه القيم بشكل واضح ، واضطربت المواقف لدى الشعراء والشاعرات ، مما دفع إلينا بهذه الصور المتناقضة في كل الاتجاهات ، وهذه محبوبة جارية المتوكل تقول فيه :

يا طيب تفاحة خلوتُ بها . تُشعل نار الهوى على كبدي
أبكى عليها وأشتكى دنفى وما ألقى من شدة الكمد
لو أن تفاحة بكت لبكت من رحمتى هذى التى بيدي !
إن كنت لا تعلمين ما لقيتُ نفسى من الجهد فارحمى جسدى^(٢) .

وهذه (فضل) الشاعرة تحيل الموقف الغزلى إلى صور ضاحكة تدخل من خلالها في باب خفة الظل والظرف الاجتماعى حين تتغزل في غلام فيغار من غزلها سعيد بن حميد فيلومها فتقول :

يا من أطلت تفرسى في وجهه وتنفسى
أفديك من متدلل يزهر بقتل الأنفس

(٢) الأغاني ٥٩/٢٢ .

(١) الأغاني ٣٢٩/١٥ .

هبنى أسأت وما أسأت بلى أقرأنا المسى
أحلفتنى ألا أسارق نظرة فى مجلس
فنظرتُ نظرةً مخطىء أتبعتهأ بتفرس
ونسيت أنى قد حلفت فما عقوبة من نسى

وعلى هذا النحو بدت الصور الغزلية فى الشعر النسائى متسقة مع طبائع الأخلاق والقيم فى مختلف العصور الأدبية حتى ليمكن رؤيتها فى شكل مدارس كثيرة : ففىها مدرسة الأميرات والحرائر ممن تغزلن فى الشعراء وفى غلمانهن ، وهناك مدرسة الجوارى والإماء ممن تغزلن فى الخلفاء والأمراء والشعراء ، وهناك بعد كل هذا شعر الحرائر ممن تغزلن فى غير موضوع بعينه ، ووزع شعرهن بين مدرسة غزلية تكتم الهوى وتبعثه رمزا من خلال إحدى صور الحنين ، أو من خلال إظهاره فى صورة امتداد لمدرسة العذريين ، وإلى جانب هذا كله نجد من صرحت بهواها سواء تعلق ذلك بزوجها أم بغيره ، وفى هذا الإطار كثرت الشواهد لدى شاعرات المدرسة العذرية فى مقابل الاتجاه الآخر الذى تغزلت فيه المرأة فى زوجها حتى بعد طلاقها منه . أضف إلى هذا تقاليد المجتمع العباسى من منادمة النساء للأمراء ، وظهورهن فى مجالس الخلفاء ، وسطوتهن وخاصة الجوارى بما يجعلهن موضعاً للاهتمام وبصفة خاصة الشاعرات منهن اللاتى أذعن إبداعهن صراحة^(١) .

فعلى مستوى البدويات والحضرىات ظهرت الصور الغزلية بعيدا عن جو المغامرة أو الظرف الاجتماعى الذى أملته بعد ذلك ظروف الحضارة على الشاعرة العباسية . على أن شعرها فى إطار الغزل لم يأخذ صورة مكررة كشعر الرجال بقدر ما سارت فى اتجاه خاص بدا فيه الموقف مرهونا بمقطوعات قصيرة تتنفس فيها الشاعرة تجربتها فحسب ، دون وقوف عند قصائد طوال ولا هى مقدمات قصائد فى موضوعات شعرية أخرى كما عهدنا ذلك عند الشعراء .

وتبقى هذه التجارب الغزلية علامة مؤكدة للمصدق الاجتماعى والفنى لدى الشاعرات من النساء ، فما كانت المرأة لتخفى فى كل الأحوال ما فاضت مشاعرها وسيطر على وجدانها ، فإذا بعض الشواهد تنم عن تجاوز لمرحلة الحياء التى اعتدنا معرفتها عن المرأة العربية ، ربما لكثرة الجوارى فى عصور الحضارة ، وربما كانت انعكاسا لانفتاح تلك الحضارة على عناصر أجنبية نقلت عنها المرأة العربية ما نقلته من سلوك فى بساطة ويسر وراحت تصوغ منها فى شعرها بلا حرج .

(١) راجع الأغاني ٣١٠/٥ ، ٨٥/٦ ، ٣٠٤/١ .

تجربة الخمر والمجون :

وتبدو التجربة في هذا الإطار أكثر تعقيدا وغموضا ، فإذا جاز أن نجد للمرأة شعرا غزليا تشده على قدر واضح من الخجل والحياء ، فإن إسهامها في تيارات المجون والمنادمة والخمر يبدو أكثر مدعاة لمزيد من هذا الحياء ، مما قد يتبادر إلى أذهاننا معه أنها بعيدة عن هذه المشاركة . . ولكنه الخضوع لضغوط الظواهر الاجتماعية التي ازدحمت بها البيئة العربية في فترات المد الحضارى . فإذا الرذيلة تنتشر فتجرف في طريقها الكثيرين ممن فرطوا في القيم الإيجابية الموروثة ، أو تضععت في نفوسهم قيمة الفضيلة ، أو وقعوا ضحايا للصراع القيمي بين السالب والموجب ، فكان للسالب نصيب واضح في أشعارهم وكذا في أشعارهن .

ومعروف منذ الجاهلية مدى تدفق المجتمع الجاهلى بكل طبقاته على شرب الخمر بصورة من الإسراف والإفراط اعتبروها من خلال تصوره واحدا من رموز السيادة والتفوق الاجتماعى ، وإن كان من الشعراء من تنبه إلى خطرها وضررها ورمى إلى تجنبها فقال صفوان بن أمية :

رأيت الخمر صالحة وفيها مناقب تفسد الرجل الكريما
فلا والله أشربها حياتى ولا أشفى بها أبدا سقيا

وهو موقف يسبق به عصره كثيرا ، بل يتجاوز به القيمة السائدة التى شاعت في البيئة حتى صارت قاعدة الحياة فيها ، فإذا هذا الصوت يعد استثناء من القاعدة الكبرى التى ترجمها السكير الجاهلى الكبير المنخل الشكرى في قوله :

ولقد شربت من المدا مة بالصغير وبالكبير
وشربت بالخيل الإنسا ث وبالمطهمة الذكور
فإذا انتشيت فإننى رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإننى رب الشوية والبعير

وطبقا لهذه القاعدة نجد الشعر النسائى يقع فريسة الموقف الخمرى الذى وقع فيه الشعراء ، وإذا نحن نجد بقايا صراع نسائى حول رفض الخمر عند غير الشاعرات ، بل هى قاعدة الحياة الجاهلية التى يطول حولها الحوار وليس هذا موضعه ، إلا ما يهمننا منه فى القضية النسائية التى تتجاوز فيها المرأة دور تلك الأعرابية - أم حكيم بنت يحيى - التى غضبت من سلوك زوجها ، فإذا هى سكيرة تحب الخمر وتنفق فيها كل ما تملك بل ترهن حليها لتشرب فتقول :

ألا فاسقياني من شرابكما النوردي
سوارى ودملوجى وما ملكت يدي
وإن كنت قد أنفدت فاسترهننا بردى
مُباح لكم نهب ولا تقطعوا وردى^(١)

إن الشاعرة هنا تعيش نفس تجارب الرجال ممن أنفقوا كل شيء في سبيل الخمر حتى ضاقت بهم القبائل فهي تعيش موقف طرقة :

فما زال شرابى الخمور ولذتى
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
وأفردت لإفراد البعير المعبد

وهي تطبق مقولة المنخل اليشكرى ، بل حتى مواقف العبيد من الشعراء الذين حاولوا تجاوز عبوديتهم إلى طبقة السادة من خلال احتساء الخمر والإنفاق في سبيلها على نهج عنتره في قوله :

ولقد شربت من المدامة بعد ما
فإذا شربت فإننى مستهلك
ركد الهواجر بالمشوف المعلم
مالى ، وعرضى واقصر لم يكلم

إنها تخوض نفس الموقف وتشرب حتى الثمالة ، فقد كانت عبلة بنت خالد التميمية تقول الشعر وتفرد في معاقره الخمر ، وقد أرسلها زوجها محجن الجشمى بأنحاء سمن على راحلتين لبيعها فباعته السمن والراحتين وشربت بثمانى خمر ، ورهنت ابن أخى زوجها وقالت وهي هاربة :

شربت براحتى محجن
وبابن أخيه على لذة
فواويلتى . محجن قاتلى !
ولم أحفل عذلة العاذل

إنها دفعت كل ما تملك في سبيل الخمر وقد أدمنتها فضحت في سبيلها بكل شيء ، بل ربما جمعت بين موقفها الخمرى والغزلى على نحو ما سجله صاحب الحماة البصرية من قول الدلفاء :

هل من سبيل إلى خمر فأشربها
إلى فتى ماجد الأعراق مقبيل
أم هل سبيل إلى نصر بن حجاج
تضىء غرته في الحالك الداجي
نعم الفتى في ظلام الليل نصرته
لبئس أولسكين ومحتاج^(٢)

صحيح أن الأخبار كثيرة حول الجوارى والوصيفات والساقيات والخمارات ، ولكن موقف أى من هؤلاء شيء مختلف تماما عن موقف الشاعرة التي تنظم جانباً من تجربتها تحس

(١) العقاد / أعلام الشعر ٦٨٦ . (٢) الحماة ١ / ١٣٠ .

ضرورة تصويره بهذه الصراحة وذلك الوضوح إلى الحد الذى تبدو فيه مجيبة الجارية موضعا
لاختبار أبى نواس أمام الرشيد إذ يقول لها النواسى ساخرا مداعبا :

للحسن فيها صليع له القلوب تريع
فما إليها سبيل ولا لديها شفيع

فأجابته بديهة :

أبو نواس خليع له أقر الجميع
وواحد الناس طرا له الكلام البديع

ومن الواضح أن التجربة الخمرية جاءت مكملة لما رأيناه من صور غزلية ماجنة في
عالم النساء ، فكلاهما ، أى الخمر والغزل الصريح ، وجهان لموقف واحد يغلب عليه
المجون والتحلل الأخلاقي ، بل ربما شاركت الشاعر في تبريره لتحلله السلوكى على نحو
ما فعل الشعراء من خلال تمحلهم لفكر المرجئة سبيلا إلى استمرار التجارب الماجنة خمرية
كانت أوغزلية ، فإذا الشاعرة تقترب من هذا النهج في حوارها انتظارا للصفح والعفو
والمغفرة فتشدد :

أذنبت ذنبا عظيما فكيف منه اعتذارى
والله قدر هذا ولم يكن باختيارى
والعفو أحسن شئ يكون عند اقتدار

ويرتبط بتجربة المجون ما ازدحم به عالم الجوارى بصفة خاصة من ضروب والفوضى
الأخلاقية ، من خلال علاقاتهن بالخلفاء والأمراء أو بالشعراء والمغنين ، ومن هنا ترتبط
قضية المجون بدور الخمر ومجالسها وندمائها من ناحية ، وبضروب الغزل الحسى الخليع
الذى لم تحكمه ضوابط أخلاقية من ناحية ثانية ، وأشد ما يكون ارتباطا بدور الغناء
وما تشهده من فنون المجون وأشكاله المختلفة من ناحية ثالثة . ويطول الحديث لوتعرضنا
لدور الغناء ومجالس الطرب ، وأظن أن أبا الفرج قد كفانا هذا بكتابة الضخم الأغاني .
وكذلك ما سجله الجاحظ عنها في رسالته القيان) وما ورد في الدراسات الأدبية من معالجات
كثيرة لهذه الظاهرة التى أثرت في حركة الشعر ، وفي الشعراء أنفسهم تأثيرها في الواقع
الاجتماعى والقيم الأخلاقية في عصور الحضارة الأموية والعباسية .

بل إن الظاهرة تمتد مع ازدياد نفوذ الجارية حتى تتحكم في سياسة عصرها ، حتى
نجد الرشيد يمكن في ملكه لامرأتين : الخيزران أمه ، وزبيدة امرأته . والشاهد هنا أن ثقل

الجارية والأجنبية قد ازداد مع حركة المد الحضارى ، مما مهد لوفود قيم جديدة غريبة لتسود البيئات العربية وكانت في معظمها دعوة لمزيد من العبث والمجون .

تجربة الزهد والتصوف :

وقد عاشتها الشاعرة العربية على طرف نقيض مع صاحبة تيار المجون والخمر حيث اتخذت مسلكا خاصا خلصت فيه من أوشاب حضارة العصر ، وأنقذت نفسها من فتنه ، وهى في هذا المجال تمثل جزءا من تيارات الحياة التى بدت رد فعل يناقض تيارات التحلل إذ أخذ الزهاد والعباد يعكفون على العبادة فى مساجدهم وصوامعهم متجنبين فتن الحياة الدنيا وزخرفها ، ومتعها ، فإذا الشاعرة تمثل فردا فى بناء هذا التيار كما كانت فى التيار الأول هذا موقف ، والموقف الثانى يتمثل فى سلوك الشاعرة نفسها ، فربما مرت بمرحلتين فى حياتها جمعت فيهما بين الاتجاهين ، كأن تكون غزلة سكيرة فى شطر من حياتها إلى أن تصل إلى مرحلة التوبة التى تفتيق فيها من متع دنياها ، لترسم لنفسها خطا جديدا تماما فى إطار هذا التيار لا تحيد عنه حتى الموت .

من هنا يرتبط هذا التيار بظاهرة التدين التى نجد فيها الزاهدة نفسها تبدو حريصة فى سلوكها على نحو ما كان من رابعة العدوية التى تعمقت تجربة الزهد نفسها حتى راحت تستنكر معصية الخالق من قبل المخلوق فى قولها^(١) :

تعصى الإله وأنت تظهر حبه هذا لعمرى فى القياس بديع
لو كان حبك صادقا لأطعته إن المحب لمن يحب مطيع

ومشهوره جدا أبياتها فى الحب الإلهى حيث تقول :

أحبك حبين : حب الهوى وحبنا لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الهوى فشغلى بذكرك عمّن سواكا
وأما الذى أنت أهل له فكشفك لى الحجب حتى أراكا
فلا الحمد فى ذا ولا ذاك لى ولكن لك الحمد فى ذا وذاكا

وبذا تصبح رابعة واحدا من النماذج الكبرى فى الزهد الإسلامى بإسهامها فى أصوله وفى إشاعة لفظ الحب بدلالته الجديدة لدى الصوفية إضافة إلى ما أكثرت تصويره من معانى الحزن والخوف والتواضع وتصحيح الأعمال والرياء ، وعدم التشاغل بالخلق والتوبة

(١) د. التفتازانى : مدخل إلى التصوف ٨٧ .

والرضا ، وغير ذلك من أبواب التجربة السلوكية لدى الزاهد والعابد . وكان رابعة قد فتحت بابا في الزهد علمته بعدها لمن تخرج على يديها من النساء ، منهن ابنتها زينب ومنهن فخرية بنت عثمان البصرية ، ومعاذة بنت عبد الله العدوية البصرية وغيرهن . ويروي صاحب (مصارع العشاق) من أخبار رابعة ما يسجل ريادتها في تيار الزهد والتصوف^(١) ليضيف إلى أخبارها ما يحكيه عن جارية صوفية ينسب إليها قولها :

يا مؤنس الأبرار في خلواتهم يا خير من حطت به السنزال
من ذاق حبك لا يزال متيبا فرح الفؤاد يعوده بلبال
من ذاق حبك لا يرى متبسما في طول حزن للحشا يفتال

ثم ينسب إليها ما كان من أمرها حين رفعت طرفها إلى السماء فقالت :

أحبك حبين : حب الوداد وحباً لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الوداد فحبٌ شغلت به عن سواكا
وأما الذى أنت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولاذاك لى ولكن لك الحمد في ذا وذاكا^(٢)

ثم شهقت شهقة فإذا هي قد فارقت الدنيا .

وعلى منهج رابعة كانت ربحانة من شاعرات الصوفية اللائى شغلن بالأخرة والبكاء الدائم والزهد في الدنيا التى ترى في الاستغراق فيها سبيل الهلاك حين تصورها^(٣) .

وما عاشق الدنيا بناج من الردى ولا خارج منها بغير غليل
فكم ملك قد صفر الموت بيته وأخرج من ظل عليه ظليل

إذا تسيطر عليها فكرة الموت والمصير والتنفير من الدنيا والخديعة بزخرفها . ولذا تتحول إلى داعية إلى الإيمان وقراءة القرآن والتوبة من الذنوب وعدم الركون إلى المعاصى أو النوم عن العبادة فتقول :

تَعَوِّذُ سَهَرِ اللَّيْلِ فَإِنَّ النَّوْمَ خَسْرَانُ
وَلَا تَرْكُنْ إِلَى الذَّنْبِ فَإِنَّ الذَّنْبَ نِيرَانُ
فَكُنْ لِلْوَحْيِ دَرَسَا وَلِلْقُرْآنِ أَحْذَانُ

(١) مصارع ٢٠٧ . (٢) نفسه ٢٧٠ .

(٣) شهيدة العشق الإلهي - ١١٣ .

إذا ما الليل فاجاهم فهم في الليل رهبان
يميلون كما مال من الأرياح أغصان

وعلى شاكلة هذا السلوك يأتي قول نجيبه القحطانية^(١) وهي تحذر من غرور الدنيا
أو الأطمئنان إليها :

إذا أصبح المرء في عيشه من المال والأمن في سربه
أتى عوض جُدُّ في موته فصاح الفناء به : سرُّ به

ويبدو أن شاعرات الزهد والتقشف قد جعن إلى عمق هذه التجربة بعض معالم حس
المتصوفة وخاصة ما تعلق منها بفكرة الحب الإلهي على طريقة رابعة العدوية حين تجمع بين
الأنا والذات العليا وتتوقف عند صور كثيرة من إشراقات الحب الإلهي الذي تستمتع به في
خلوتها بعيدا عن الناس :

قد هجرت الخلق جمعا أرتهى ..
منك وصلا فهو أقصى منيتي

فإذا ربحانة تردد الحديث حول الحب الإلهي قائلة :

حسب المحب من الحبيب بعلمه أن المحب يبابه مطروح
والقلب فيه إن تنفس في الدجى بسهام لوعات الهوى مجروح

وهو ما يتكرر في صور أكثر عمقا على المستوي الصوفي لدى ميمونة حين تقول :

قلوب العارفين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرون
والسنة بسر قد تناجى تغيب عن الكرام الكاتبين
وأجنحة تطير بغير ريش إلى ملكوت رب العالمينا
وتسقيها شراب الصدق صرفا وتشرب من كؤوس العارفين

وعلى هذا النحو اقتحمت الشاعرة مجال الزهد وخاضت مجال التصوف والحديث عن
العارفين بالله ووسائلهم في القرب من الله في مقابل ما ازدحمت به الحياة الفكرية من صور
الحوار حول الشريعة والحقيقة وقضية العارفين والتصوف .

ويقترَب من هذه التجارب الصوفية ما تركته الشاعرة من أحاديث الحكمة التي شاعت عند بعض الشعراء وبدت أقرب إلى هذا الحس الهادئ الذي يخاطب صوت العقل في مقابل ما رأيته من أصوات الهوى والخضوع للمشاعر والعواطف ، إذ يبدو حديث الحكمة أقرب إلى الكشف الفلسفي عن خلاصة تجارب الشاعرة في الحياة ، إذ قد ترصد هذه الخلاصة في شكل لوحة حكمية تتوالى فيها الحكم بجوانبها المختلفة اجتماعية وأخلاقية وإنسانية كما في قول جمعة من شاعرات الجاهلية ^(١) :

أشد وجوه القول عند ذوى الحجا وأفضل غنم يستفاد ويستغى وخير خلال المرء صدق لسانه ولاخير في حر يريك بشاشة إذا المرء لم يسطع سياسة نفسه وكم من وقور يقمع الجهل حلمه وكم من أصيل الرأي طلق لسانه وأخر مافون يلوك لسانه وكم من أحمى شر قد اوثق نفسه يفر الفتى والموت يطلب نفسه	مقالة ذى لب يقول فيوجز ذخيرة عقل يحتموها ويحرز وللصدق فضل يستبين ويبرز ويطعن من خلف عليك ويلمز فإن به عن غيرها فهو أعجز وأخر من طيش إلى الجهل يميز بصير بحسن القول حين يميز ويعجن بالكوعين نوكا ويخبز وأخر ذخير الخير يحوى ويكنز سيدرکه لاشك يوما فيجهز
---	--

وهي تذكرنا بلوحات الحكم المتوالية التي رصدها زهير شاعرا من حكماء الجاهلية ، إذ تبدو الشاعرة وقد حركت الحياة وخبرتها فكشفت عن خلاصة تجاربها في رؤيتها لسلوكيات الناس وتفضيلها لبليخ القول الذي يوجز مقالته ، وكذا تفضل ما يصدر عن العقل في أناة وروية وفهم وإدراك ، وترجع طريق الصدق والوضوح وترفض المصانعة والتزلف والنفاق ولز الآخرين ، وتبغض الادعاء بالقدرة على سياسة الناس وهو أعجز من أن يسوس نفسه ، كما توازن بين حلم الوقور حين يذهب جهله وبين الجاهل الذي يسرع إلى الطيش والحمق ، وتميز بين أنماط من الناس ممن يجيدون القول ومن الآخرين الذين يصيبهم العمى والخرق ، ثم تتوقف عند حتمية الموت وقدريته . وبذا تعبر عن خلاصة تجربة بل تجارب تعود إلى رصد بقيتها في أبيات أخرى كثيرة ، وكذلك أختها هند ^(٢) .

وربما نحت الشاعرة بحكمتها منحى دينيا يخدم موقفها من الزهد في متع الدنيا ويدفع إلى العمل للأخرة على نحو ما تنشده ربحانة المتصوفة من حكم قائلة :

(٢) الشاعرات من النساء ٢١٢ - ٢١٣ .

(١) الأمالي ٢/٢٥٦ .

من كان راكب يوم ليس يأمنه وليلئله نائها في عقب دنياه
فكيف يلتذ عيشا لا يطيب له وكيف تعرف طعم الغمض عيناه ؟

أو ما تعرض من صياغة محكمة تكشف عن خلاصة رؤيتها للعالم وموقفها منها
صراحة وتحذر من الغلو في الخضوع لها أو الغرور بها فتقول :

أرى الدنيا لمن هي في يديه عذابا كلما كبرت لديه
تهين المكرمات بها بصفر وتكرم كلما هانت عليه
إذا استغثت عن شيء فدعه وخذ ما كنت محتاجا إليه

ويمكن أن نضيف إلى هذا الكم من الفن الحكمي خلاصة ما عرضته الشاعرات
الخارجيات من مشاركات سياسية مرت دراستها في حينها وكلها تزهيد في الدنيا ، وترحيب
بسرعة الرحيل إلى الآخرة وتزاحم على الموت على طريقة الشعراء من رجال تلك الفرقة
السياسية .

وعلى هذا النحو يمكن أن نطمئن إلى تعدد صور المشاركة النسائية في كل موضوعات
الشعر العربي التقليدي ، فلم تكن الشاعرة رائية نائحة باكية نادية فحسب ، بل تفوقت
في هذا الاتجاه وظهرت براعتها بما يتسق مع طبيعتها الأنثوية وسهولة مشاركتها في تلك
المواقف بحكم طبيعة الصدق الانفعالي وتلقائية التعبير لديها .

فإذا شعرها ينتشر في سائر الموضوعات من خلال تفاعل واضح معها دفعني إلى دراسة
هذا كله ضمن باب التجربة التي تتميز بالصدق والواقعية سواء ما جاء منها في باب التجربة
الحماسية أو الغزلية أو الهجائية ، وأخيرا هذه الأحاديث الحكمية التي تشيع بين الشاعرات
وخاصة من اتجهن منهن إلى التقشف أو الزهد أو التصوف .

وتبقى الظاهرة عامة في هذه الجزئية من الدراسة حول ندرة شعر النساء في هذه
الجوانب ، وأظنها ظاهرة عامة تعرضت لها من قبل في التعليل لشعرهن بصفة عامة إذا قيس
بهذا الكم الضخم الذي دونه الرواة من شعر الرجال .



الفصل الخامس

أساليب الأداء والمعالجة

- ١ - الشكل
- ٢ - الصورة
- ٣ - اللغة والأسلوب

(١)

الشكل

على مستوى المعالجة الشكلية تستوقفنا مصادر الشعر النسائي على طبيعتين مختلفتين للمادة الشعرية ، فإذا ما جاءت مادة الشاعرة مرصودة في ديوانها قلنا بإمكانية عمل إحصائي لهذا الديوان تستخلص منه طبيعة المنهج الفنّي الذي سارت عليه ، ما غلب على فنّها منه ، وما قل فيه ، وبذا تحل مشكلة الديوان إذا كان موجودا ويكشف عن منهج صاحبه في الإبداع والنظم .

أما عند غير شاعرات الدواوين فإن الأمر يزداد غموضا إذ يظل رهنا بما رصدته المجموعات الشعرية لكل شاعرة على حدة ، وهو أمر يدفعنا إلى رصد ظاهرة اختلاف المصادر فيما سجلته من هذا الشعر الذي تناثر بينها ، ولا نكاد نعرف فيها على رصيد بعينه يحسب ضمن شعر المرأة إلا ما جاء منه في مواضع الاستشهاد أو تأكيد معلومة من المعلومات ، وذلك باستثناء المصادر التي جعلت النساء الشاعرات أساساً لمادتها .

وعلى هذا فإن المادة الشعرية تبدو متناثرة ممزقة ومتفرقة بلا نظام في المصادر القديمة ، مما نجده واضحا في توزيعنا للشاعرات اللائي غلب على شعرهن البيت المفرد ، مما يدل على واحد من أمرين : إما أنه يشير إلى ضياع كم كبير من هذا الشعر وإما أن يظل علامة دالة على ضالة إنتاج الشاعرة نفسها إذ تظل محصورة في هذا الإطار الخاطف الذي يدفع بها إلى تسجيل الموقف في بيت مفرد لا تكاد تتجاوزه ، فهي تجربة تسجيل خاطرة تظل أقرب إلى أبواب النظم منها إلى الشعر حين يظهر عملا فنيا متكاملا يبدأ وينتهي مع بداية التجربة ونهايتها .

وعلى هذا لا تكاد تلمح أبعادا مؤكدة لتجربة الشاعرة في هذه الأطر المحدودة التي يعجز بيت واحد عن احتهاها . قد يصلح لتسجيل خاطرة سريعة أو حكمة خاطفة . ولكن تأمل التجربة ، والبحث عن أبعادها وراء البيت المفرد قد يبدو أمرا عسيرا . ثم يأتي دور الشاعرات من أهل الرجز ممن اتخذن منه سبيلا إلى تسجيل إيقاع الحدث على أنفسهن ، وهن يشتركن في هذا مع وجود هذا الرجز في شعر الرجال اتساقا مع مواقف معينة تندفع فيها الشاعرة إلى تصوير إيقاع حماسي في ظروف حربية فلا يسعها إلا أن تنطلق انطلاقه الشعراء من هذا الوزن الشعري المتميز .

وربما ارتبطت كل هذه المواقف في سرعتها بطبيعة موقف الشاعرة سواء أكان يحكمها في ذلك عنصر السرعة أو الارتجال أم القول على البديهة ، كأن نرى الشاعرة يطلب منها القول فتقول بلا إعداد كاف وعندئذ تبدو أشد خضوعاً لطبيعة الموقف الاجتماعي منها للموقف الفني الذى ينبغى أن تصدر عنه إذا أرادت أن تكون شاعرة . على أن التوقف عند هذه الأنماط السريعة يعد أمراً هاماً له نتائج في كثرة هذه الأنماط الشكلية في شعر النساء بصورة تلفت النظر ، صحيح أن في دواوين الشعراء رصيда من المقطوعات والأبيات المفردة ، ولكنها لا تتحول إلى ظاهرة عامة تغلب على الشعر حتى يمكن الاعتداد بها في الشعر النسائي .

وفيا عدا البيت المفرد والرجز نلتقى بشعر المقطوعة وهو كثير جداً في شعر النساء ، ولعله يبدو شديد القرب من صدق التجربة إذ لا تلجأ المرأة فيه إلا إلى تصوير التجربة في شكلها الكامل مهما بدا النفس الشعرى لديها قصيراً ، فهي أقرب - آنذاك - إلى فن القصة القصيرة في عصرنا ، إذ يعبر الكاتب عن رؤيته الخاطفة لإحدى شرائح الحياة اليومية التى يختارها موضوعاً لقصته ، وكذلك الحال في شعر المقطوعات التى نفترض معها الصدق الانفعالي والعاطفى الذى يدفع بالشاعرة إلى نظم عدد محدود من الأبيات قد لا تصل إلى حد القصيدة ، فهي خاضعة بالدرجة الأولى لطبيعة التجربة أكثر من خضوعها لطبيعتها الشعرية التى قد تفرض عليها الإطالة والافتعال وتداخل المواقف مما قد يفقدها التوحد الموضوعى الذى نجده ظاهرة عامة سائدة في شعر النساء .

ولا تكاد المقطوعة لديها تحتمل إلا بعداً معيناً لموقف تعيشه . فقد ينظم غزلاً في زوجها أو في غلام أو غيره فتعرضه خجلاً وحياء في سرعة شعرية غير معهودة عند الرجال سواء من أطال منهم في نظم الموقف الغزلى في مقدمة قصيدة أو من قصد إلى تخصيص قصيدة كاملة تحكى مغامرة له في عالم الغزل ، وهو أمر لا يتناسب مع طبيعة المرأة ، بل يחדش حياءها أن تكون مغامرة في هذا الاتجاه بالتحديد ، فهي المطلوبة من الشاعر ، وهى تمثل بالنسبة له موضوعاً ولا يجب أن تتحول إلى طالبة متغزلة تسعى خلفه إلا في تلك المقطوعات السريعة التى استجابت فيها لصدقها الشعورى فبدت خاضعة لها ، تنظمها على استحياء ، في صورة المقطوعة . وحتى في المواقف المدحية نجدها غير مهياة تهيئة الرجال لأن تكون مادحة لخليفة أو أمير ، فإذا ما فرضت عليها الظروف ذلك فقد خضعت إلى ما ترفضه طبيعتها الأنثوية ، وبدت أقرب إلى عالم الرجال ، ولكن الرجل يتقدم إلى ممدوحه مسلحاً بأدوات شعرية معينة اكتسبها وأتقنها وأعددها واستعد بها لإرضاء ممدوحه وإرضاء البيئة النقدية من حوله ، فهو يخشى على قصيدته من السقوط في ميزان النقد ، وهو يضع في اعتباره هذا الميزان ، ولذا يأتى بإعداد سابق يبعد به عن الارتجال والبداهة . أما

عند المرأة فلا نكاد نجد هذه المقومات على الإطلاق ، ومن ثم تخفى من شعرها قصيدة المدح في صورتها العامة التي شغلت النقاد وحددوا من خلالها المنهج التقليدي للقصيدة العربية بين مقدمات ورحلة وموضوع وخاتمة ، إذ يبدو بعض هذه العناصر غير متسق - بطبعه - مع الطابع النسائي لشعر المرأة ، إذ لا يليق بها أن تتوقف على طلل تبكى الحبيب ولا أن تنزل في رجل أو تصور رحلة القوم أو حتى رحلتها إلى الممدوح عبر أجواء الصحراء المخيفة أو ما يشبه ذلك من مواقف تتلاءم مع طبيعة الرجال وخاصة منهم شعراء المدح المتكسب المحترف ، وبذا تبقى المرأة بمنأى عن هذا المنهج العام لقصيدة المدح فهي لا تحترف - أصلا هذا الاتجاه ، وبالتالي لا تعد له شعرا مدحيا تراعى فيه قواعده وأصوله التي تعارف عليها الشعراء بحكم التكرار ، ومن ثم جاءت القصيدة لديها انطلاقا عفويا ينأى أيضا عن المقومات الأساسية للمدحة العربية من رصد معجم معين لصفات الممدوح ، بل ربما بدت قصيدة المدح لديها أقرب إلى باب الشكوى أو هي نوع من الشكر والاعتراف بفضل من تتقدم لمدحه ، بل ربما كانت عتابا ، وفي كل الأحوال هي ليست استجداء ولا احترافا على طريقة شعراء هذا الاتجاه ممن دفعوا النقاد إلى تشكيل أو صب القصيدة العربية في قالب ما يعينه لا تجده في شعر النساء .

وما يقال في تجربة المدح النسائية يقال أيضا في قصيدة الهجاء التي ظلت قائمة كرد فعل سريع للمواقف العدوانية بين الشاعرة والشاعر ، أو حتى ربما أخذت شكلا هجوميا عاما على خصوم قبيلتها وهي - آنذاك - ما زالت صادرة عن حقيقة تجربتها دون أن يحكمها منطلق الإطالة ، أو القصر فلسنا أمام منتديات القوم ولا أسواق الشعر التي تفتح مجال التبارى أمام الشعراء ليكسب كل منهم الجولة من الآخر ويفوز برضا جمهوره ، فهذه ليست في حاجة إلى كل هذا ، فإذا ما وقع عليها عدوان لسانى نهضت بالرد في صورة مقطوعة ، وإذا ما خرجت إلى القتال جعلت هجاءها لأعداء قومها إحدى صور الدفاع والهجوم ، وهي في كل هذا تبدو أكثر خضوعا لطبيعة الموقف وإيقاع الحدث الهجائي ، فمن أنى لها أن تتروى وتقف على القصيدة وصورها وعدد أبياتها لتنقحها وتعيد النظر فيها على ما كان يصنعه صانعو الشعر من الرجال ؟ أما في قصيدة الرثاء فالموقف يختلف لا لأن لها شكلا تقليديا ، فربما كانت هذه القصيدة من أكثر الموضوعات عرضة للتغيير والتحول حسب طبائع الشعراء وقدراتهم من ناحية ، وطبقا لمدى الصدق في مواقفهم إزاء الرثاء الرسمي أو الرثاء الإخواني من ناحية أخرى .

من هنا ظلت قصيدة الرثاء بمنأى عن هذه القوالب التي صُبَّت فيها قصيدة المدح والتي ثبتت مقاييسها الفنية لدى النقاد ، فكانت هذه المرونة مجالا طيبا أمام الشعر النسائي

الذى تعمق التجربة الرثائية لتعرض فيها الشاعرة تجربتها بكل أبعادها وجزئياتها وتفصيلها . فهي تجمع فيها بين عدة موضوعات تجعل المراثية وعاء لاستيعابها فكانها مجال مدح للمرثى ، وكأنها هجاء لخصومه ، وكأنها فخر من الشاعرة بنفسها وقومها فانت أمام هذا الرباعى فى قصيدة واحدة هى رثاء وهجاء ومدح وفخر فى آن واحد .

ومن هنا كانت قصيدة الرثاء من أكثر الموضوعات إطالة فى شعر المرأة ، وهذا هو ديوان الحنساء الذى راح معظمه فى هذا الموضوع أى فن الرثاء تبدو فيه شاعرة المقطوعة أولا وثانيا شاعرة القصيدة إذا تأملنا ما نظمته من قصائد فى رثاء فى أخيها صخر فى قصيدة مطلعها (١٢ بيتا) :

يا عين مالك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر وكان الدهر ربابا
وكذا ما قالته فيه من مرثية أخرى مطلعها (٢٠ بيتا) .
أعين ألا فابكى لصخر بدرّة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت
وعلى نفس العدد من الأبيات يأتى قولها فى رثائه أيضا :
يا عين جودى بالدموع المستهلات السوافح
ثم قولها فى مرثية أخرى فيه (١٧ بيتا) :
لا تخلى أنسى لقيت رواحا بعد صخر حتى أثبن نواحاً
وكذا مرثيتها التى تقول فى مطلعها :
ألا يا عين فانهمرى بعُذُرٍ وفيضى فيضةً من غير نَزْر

ولعل أطول مراثيها فيه قصيدتها الرثائية المشهورة ومطلعها (٣٢ بيتا) :
قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرقت إذ خلت من أهلها الدار
ويدخل فى باب القصائد قولها فى إحدى مراثيها (١٧ بيتا) :
أعيني هلا تبكيان على صخر بدمع حثيث لا بكىء ولا نزر
وكذا قصيدتها التى مطلعها : (١٥ بيتا)
ذكرت أخى بعد نوم الخلى فإنحدر الدمع منه انحدارا
وعلى هذا المنهج تأتى قصيدتها (٢٥ بيتا) :
يا عين فيضى بدمع منك مغزار وابكى لصخر بدمع منك مدرار

- ومنها في رثائه (١٣ بيتا) :
عيني جودا بدمع غير منزور
مثل الجمان على الخدين محذور
- وكذا قصيدتها (٢٦ بيتا) :
يا عين جودي بالدموع الغزار
وابكى على أروع حامى الذمار
- وقولها (١٥ بيتا) :
يؤرقنى التذكر حين أمسى
فأصبح قد بليت بفَرْط نُكْس
- وقولها (١٢ بيتا) :
يا عين أبكى فارسا
حَسَنَ الطعان على الفرس
- وقولها (١٢ بيتا) :
ألا يا عين ويحك أسعديني
لربب الدهر والزمن العضوض
- وقولها (١٩ بيتا) :
مرهت عيني فعيني
بعد صخر عطفة
- وقولها في رثاء أخويها صخر ومعاوية : (١٣ بيتا)
هريقى من دموعك أو أفيقى
وصبراً إن أطقت ولن تطيقى
- وقولها : (١٢ بيتا)
أمن حدث الأيام عينك تهمل
تُبكى على صخروفي الدهر مُذهل
- وقولها : (١٥ بيتا)
يا عين جودي بالدموع السجول
وابكى على صخر بدمع همول
- وقولها : (١٢ بيتا)
أعيني فيضى ولا تبخلى
فإنك للدمع لم تبدلى
- ومن طوال قصائدها أيضا : (٣٠ بيتا)
ألا ما لعينك أم ما لها
لقد أخضع الدمع سرباها
- وقولها : (١٢ بيتا)
كل امرئ بأثافي الدهر مرجوم
وكل بيت طويل السمك مهديم
- وقولها : (٢١ بيتا)
بكت عيني وعاودها قذاها
بعوار فما تقضى كراها

وقولها : (٢٤ بيتا)

أبنت صخرٍ تلکما الباکیه لا باکی الیلۃ إلا هیه
وبذلک یتجمع لدینا من دیوان الخنساء أربع وعشرون قصیده کلها فی الرثاء باستثناء
قصیدتها (١٣ بیتا) :

تعرفنی الدهر نهماً وحزاً وأوجعی الدهر قرعاً وغمزاً
فقد صرفت فیها القول إلى لوم الدهر وهی أدخل فی باب الفخر بقومها وفسانهم
ورصد تاریخهم .

فهذا الكم من القصائد يعد قليلاً بقياسه إلى المقطوعات التي نظمتها في الرثاء أيضاً
وهي تتجاوز ستين مقطوعة إذا أدخلنا في حسابنا الأبيات المفردة التي نظمتها في إيقاعات
مسرعة إزاء الموقف التي كان عليها أن ترد فيها وعليها يغلب الارتجال .

ويعنى هذا أن الغلبة تظل مسيطرة للمقطوعة على القصيدة وإن كان يلاحظ من
حيث الشكل أيضاً سواء في ذلك القصائد أو المقطوعات أن الافتتاحية الرثائية تبدو مكررة
لدى الشاعرة مما يصح مقارنته بمقومات القصائد لدى شعراء المدح ، فهناك حديث طल्ली
محوره المرأة والشاعر والبكاء وذكريات المكان ، وهنا حديث رثائي تستدعي فيه الشاعرة
دمعها لتستعين به ، فهو حديث بكائي جزع تظهر في مستهله الأنا الباكية كما يظهر
« الأنت » موضع الرثاء ، كما يظهر اسم المرثى منذ بيت المطلع في كثير من القصائد ، وتلجأ
الشاعرة إلى خطاب العين بديلاً من خطاب الرفاق ، وهي تخاطبها على لغة الأفراد أو الثنية
وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء ، وربما سألت الرفاق مزيداً من النواح والندب للمرثى ،
مع حرص واضح على التصريح في مطالع القصائد ، وكذلك المقطوعات ، ومع تكرار
واضح أيضاً للصيغ الطلبية التي تدور حول محور واحد هو البكاء أو الجود به لعلها تجد
تخفيفاً عن أحزانها بهذا البكاء وذلك الاستبكاء .

على أن التوقف عند المقطوعات قد لا يضيف كثيراً فعلى المستوى الشكلي تبدو كثيرة
الانتشار في الديوان من البيتين إلى أحد عشر بيتاً ، وغالباً ما تدور حول التجربة نفسها
وتأخذ العمق نفسه في التعبير عنها على لغة التقرير أو التصوير ، ويظل الفارق بين القصيدة
والمقطوعة في الرثاء بالذات فارقاً كمياً لا يعتد به إلا في توظيف الشكل التقليدي للقصيدة ،
ويظل التصريح قاسماً مشتركاً في كثير جداً من المقطوعات كما كانت في القصائد .

ومن خلال تأمل أوزان شعرها استكمالاً للرؤية الشكلية للديوان وبصورة إحصائية
سريعة يتراءى لنا موقف الشاعرة وقد نظمت موضوعها الواحد في كثير من البحور الشعرية ،

وكان شغلها الشاغل إفراغ التجربة بصرف النظر عن قالب الفنى مقطوعة كان أو قصيدة سواء أطالت القصيدة أم قصرت ، وكذلك كان الحال فى توزيع التجربة على الأوزان الشعرية التى وزعت منها على بحر الطويل أكثر قصائدها ومقطوعاتها (٢٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر البسيط (٢٠ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر الوافر (١٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى المتقارب (٨ قصائد ومقطوعات) ، وعلى الكامل (٦ قصائد ومقطوعات) وعلى السريع ثلاث قصائد ، والخفيف قصيدتان والرمل قصيدة واحدة ، كما استعانت بالنظم على مجزوات البحور وخاصة مجزوء الكامل (٦ مقطوعات وقصائد) ومجزوء الرمل مقطوعة واحدة .

ولا نستطيع بهذا الشكل إلا أن نعرف بقدرة الشاعرة على تطويع كل هذه الأبحر الشعرية ومجزؤها لبطبيعة تجربتها الرثائية كما رأيناها فى المستوى الكمى للقصائد والمقطوعات والأبيات المفردة . واستكمالاً لهذه الملاحظات على شكل القصيدة تظل مقدمات المطالع مكررة فى صيغ حزينة تختارها الشاعرة خضوعاً منها لطبيعة التجربة ، ومن ثم تبدو التجربة وقد فرضت على الشاعرة الشكل الذى تفرغها فيه ، وبذا يمكن الاطمئنان إلى وحدة الموضوع على أنه سمة أساسية غالبية على الشكل فى صورتيه : القصيدة والمقطوعة . فلا نجد هذا التعدد الموضوعى للجزئيات التى درج عليها الشعراء ، بل تتوحد التجربة ومعها تتوحد القصيدة موضوعياً ، فهى تصوير لدفقة شعورية واحدة رثاء كانت أو فخر أو مدح أو هجاء إلا ما سبق أن رأيناها من تداخل - أحياناً - بين بعض هذه الموضوعات ، وهو تداخل تجمع بينه وتوحده وحدة التجربة المتجانسة التى تعيشها الشاعرة وتعد دافعها إلى الإبداع والنظم .

على أن اتخذنا لديوان الخنساء شاهداً على الموقف الشكلى لا يعنى أننا نجعلها الشاعرة الوحيدة التى تفوقت على كل شاعرات العربية ، ولكن وجود الديوان - بلاشك - يقدم لنا مؤشراً دقيقاً للتحليل الشكلى وتأمل بعض القضايا بما يكفى لتعميمها - إلى حد بعيد - على غير ما يقدمه لنا الشعر المتناثر فى المختارات الشعرية .

وإلى جانب وحدة الموضوع فى القصيدة أو المقطوعة تظل المقطوعة مسيطرة على الشعر النسائى بوجه عام ، وهى كذلك فى الرثاء ، بل إن الإطالة فى القصائد لم تبلغ ما صنعه الشعراء من الرجال على طريقة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه ، أو ابن الرومى الذى عرف بتلك الإطالة . ويبدو أنه من الممكن أن نجد مبرراً لهذا الإيجاز الذى يعد السمة الغالبة على شعر المرأة من منطق تجاربها الخاصة التى عرضنا لها تفصيلاً فى الفصل السابق ، ذلك أن دوافع الشاعرة إلى إطالة النظم فى قصائد طويلة يبدو أمراً غير مطروح إلا فى أحاديث

الرثاء ، أما أن تشارك حماسيا في إحدى المعارك فهي تخضع للقاعدة العامة للشعر الحربي الذي يرد معظمه - حتى لدى الشعراء - في صورة مقطوعات ، فإذا كنا أمام شاعرة فارسة محاربة فنحن أقرب معها إلى حس المقطوعة ، وكذا إذا كانت زاهدة أو متصوفة أو حكيمة بين قومها ، فإذا كانت مادحة فلها خصوصية - عرضنا لها أنفا - في تجربة المديح أو الشكوى بما لا يسمح لها بالإطالة في نظم القصيدة .

(٢)

الصورة

يهنأ في دراسة الصورة الشعرية في هذا الإطار من عالم الشعر النسائي أن نتبين السمات الخاصة التي ميزت استخدامها ، وطبيعة الدلالات النفسية التي احتلتها فكشفت من خلالها عن شخصية الشاعرة ، أو بمعنى أدق عبرت عن أخص تجاربها ، وخلصنا موقفها من عالمها المتنوع بكل علاقاته وصوره .

ومن هنا يصبح ضروريا أن نتأمل طبيعة الصورة على مستوى مادتها ومعطياتها وأسلوب المعالجة ، ثم ذلك الأداء الوظيفي الذي يبرزه أسلوب تشكيلها وتلوينها ، وطبيعة توزيعها بين التجارب المختلفة خضوعا لمقاييس الصدق أو الزيف في تلك التجارب ، ثم انتشارها بين المقطوعات والقصائد على مستوى الأبيات المفردة ، وعلاقتها بملكة الخيال وطبيعة الثقافة الشعرية للشاعرة ، ومدى ما ظهر لديها من نماذج تصويرية مكررة كثر ترددها على ألسنة الشعراء ، أو على ألسنة الشاعرات ، أو حتى لدى الشاعرة نفسها بما يحتاج إلى تفسير ودراسة .

وخروجا من زحام الصورة المكررة يجب أن نتأمل الصور المتميزة التي تفرد بها موضوع من الموضوعات أو شاعرة من الشاعرات ، فلعل في هذا التفرد ما يعكس رؤية متميزة أيضا تكتسب الأهمية نفسها من خلال الدراسة .

ولا شك أن النموذج النسائي في الصورة سيبدو على درجة من الأهمية سواء في ذلك ما جاء تصويرا على مستوى التفرد أو ما تشابه من الصور فصار قاسما مشتركا بين الشاعرات ، أو ما اكتسب صفة الاشتراك هذه بين الشعراء والشاعرات على السواء .

ومنذ البداية نلاحظ أن رصيد الصور الجاهزة التي درج على تناولها الشعراء وطرقوها كثيرا قد انسحبت إلى حد بعيد من شعر المرأة وبخاصة تلك التي رسمت لوحات المقدمات

بأنماطها المتعددة ظلمية أو غزلية أو رحلة ظعينة مما أصبح سمة غالبية على مطالع القصائد العربية ، ومعها أيضا كادت تنسحب صور الرحيل ومشاهد الصخراء والناقة التي طالما تغنى بها الشعراء سواء أرحلوا إلى ممدوحهم أم تصوروا أنهم يرحلون .

وفي مقابل انسحاب هذه الأنماط التصويرية نلمس صوراً أخرى كثيرة تحتل مكانتها يغلب عليها الطابع النسائي الذي يتسم بالشكوى أو تصوير ضعف المرأة واستسلامها فإذا هي باكية شاكية في معظم الأحيان حتى في أبعد الموضوعات عن البكاء في شعر الرجال .

ولعل من أكثر الصور تردداً على لغة المجاز والتمنى ما نجده من صيغ خطابية يكثر ترددها من باب التخفيف عن النفس وتضخيم التجربة ، وإن شئت إسقاط التجربة وإفراغها ما نجده من حديث في خطاب العين لتسهم في تخفيف أزمة الشاعرة ، فإذا كان امرؤ القيس قد وجد شفاءه في عبرة مهراقة في عالم الغزل ، فما بالنا بالمرأة ومن شأنها البكاء ، ثم ما بالنا بموضوع الرثاء الذي هو بطبعه موضوع بكائي إذا جاز هذا الوصف . . من هنا يبدو موقف العين الباكية المكررة مفهوماً من خلال الأمرين معا ، أعنى المرأة والموقف ، وهو ما نلمس له شواهد في قول سلمى بنت المهلهل من شاعرات حرب البسوس التي قتل فيها عمها كليب بن ربيعة فتقول :

أعينيّ جوداً بالدموع السوافح .	على فارس الفرسان في كل صافح
أعيني إن تغن الدموع فأوكفا	ومابار فضا عند نوح النوائح
ألا تبكيان المرثجي عند مشهد	يثير مع الفرسان نقع الأباطح

إذ تبنى ثلاثة من أبيات رثائها على لغة الخطاب لعينها راجية منها الإسهام في تخفيف التجربة الأليمة التي ضاق بها صدرها ، وكذلك نلاحظ أن ليلي الأنخيلية مضت على آثارها تردد تلك الصيغة في معجمها الرثائي كثيرا :

يا عين بكّي بدمع دائم السجم	وابكى لتوبة عند الروع والبهم
وتصريحها باسمه في ثنايا هذا الرجاء :	
أيا عين بكّي توبة بن حمير	بسحّ كفيض الجدول المتفجر
لتبك عليه من خفاجة نسوة	بهاء شؤون العبرة المتهدر

وهي لا تستبكي عينها فحسب بل راحت تستعين باستبكاء رفيقاتها من النساء فالخطب لديها عظيم يستحق تلك المشاركة . وكثيرة هذه الصيغة كثرة شعر الخنساء في رثاء أخويها أو في رثاء كل واحد منها على لغة الأفراد للعين أو الثنية ، وكذا الأفراد أو الثنية في

المرثى أو المرثيين على نحو قولها تخاطب عينها وتسألها فيضا من دموعها على صخر الذى طوته
رمال الصحراء حتى الأبد :

يا عين جودى بالدموع المستهلات السوافح
فيضا كما فاضت غروب المترعات من النواضح
وابكى لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصفائح

وفى موضع آخر نراها تخاطب عينها وتستعين بها وتعجب من أمرهما
إن هما جدتا عن البكاء فى هذا الموقف العصيب فتوزع الصيغة بين أمر ونهى
وتعجب :

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا^(١)

هنا يبدو التكرار ذريعة لتعميق الصيغة وتأكيد دلالتها بما يتسق مع آلام واقعها
النفسى المرير . بل تزداد صيغة التعجب لديها عمقا حين تعمق الصورة فتزيد من تأثير
المشهد فى المتلقى إذ تقول على لغة التجريد وهى تقصد نفسها - بالطبع - بهذا الخطاب :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرُفت إذ خلعت من أهلها الدار
كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدار
تبكى لصخر هى العبرى وقد وهت ودونه من جديد الترب أستار
تبكى خناس فما تنفك ماعمرت لها عليه رنين وهى مقطار
تبكى خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار
لا بد من ميتة فى صرفها عبر والدهر فى صرفه حَوْلٌ وأطوار^(٢)

فهى تبنى صورة البكاء من كل العناصر المشكلة لها والتى تتبلور فى هذا المثلث من
الموقف والدهر من زاوية وأخيها من زاوية ثانية ثم منها فى زاوية ثالثة ، وبين هذا المثلث
تتراحم الأحزان ويظهر البكاء ويسفح الدمع وتكرر الصياغة بين-تعجب واستنكار ، ويأتى
التكرار بالتعميق النفسى لمجرى التجربة فى وجدان الشاعرة .

وتستمر الظاهرة استمرارية موضوع الرثاء نفسه ، وربما أضافت إليه الشاعرة المسلمة
بعدا دينيا-جديدا ، ولكن البكاء هو البكاء على نحو ما قالته أروى بنت الحارث بن عبد
المطلب فى رثاء على :

(١) الديوان ٣٥ .

(٢) نفسه ٣٨ .

ألا يا عين ويحك أسعدينا ألا وابكى أمير المؤمنين
 ولا والله لا أنسى عليا وحسن صلته في الراكعين
 أفي الشهر الحرام فجعمونا بخير الناس طرا أجمعينا ؟

إذ تربط ربطا مباشرا بين حجم بكائها ، وبين الموقع الديني للمرثى وهو ما اكتسبته من المعجم الإسلامى الذى يشغلها فيه أمر الصلاة والركوع وحرمة الشهر الحرام الذى تستنكر فيه حجم الفجيرة التى أصابت المسلمين بمقتله رضى الله عنه .

وأكثر ما ترد الصور الشعرية فى الشعر النسائى فى منطقة التشبيه بمستوياته المختلفة ولعل أقربها إلى مخاطبة العين ما ورد من تشبيهات تتعلق بها على نهج الخنساء فى قولها :

يا عين جودى بدمع منك مغزار وابكى لصخر بدمع منك مدرار
 إنى أرقتُ فبتَ الليل ساهرة كأنما كحلت عيني بعوار

وهو ما ينتقل تصويرا إلى فروسية المرثى وبطولته التى يبدو من خلالها ليثا يحمى عرينه وأشباله على التشبيه التمثيل عند الخنساء فى قولها :

وكان كليث الغاب يحمى عرينه وترضى به أشباله وحلائله

وهى الصورة المكررة لذيها فى أكثر من موضوع فى لهجة أميل إلى القصصية :

بيننا	نراه	باديا	يحمى	كثيبته	شرس
كالكليث	خف	لغيلة	يحمى	فريسته	شكس
يذر	الكمى	مجدلا	ترب	المناجر	منقعس
خطب	السنان	بطعنة	فالنفس	يحفزها	النفس ^(١)

وفى غير الرثاء تلجأ الشاعرة إلى هذه اللغة التشبيهية إذا ما أرادت تصوير ضعفها وهوان أمرها أمام الممدوح أملا فى أن يرق لها قلبه ، ويشفق على نحو ما نظمته حسانة التميمية حين حجز عامل عبد الرحمن بن الحكم أملاكها فراحت تبث عبد الرحمن شكواها مصورة نفسها وأيتامها بين يديه :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش أضحى فى مخالِب كاسر^(٢)
 وكأنها أرادت تفسير الصورة تقريراً بعد ذلك فقالت :
 جديرٌ لمثلى أن يقال مَرُوعَةٌ لموتِ أبى العاص كان ناصرى

(١) الديوان ٦٣ .

(٢) أعلام النساء ١ : ٢١٦ .

وتتكامل الصور التشبيهية وتلتقى وتخدم كل واحدة منها الأخرى حين تتعلق بالوظيفة المرتبطة بها ، فتشبهات البكاء تسقط كما من المعاناة النفسية للشاعرة ، وكذلك صورة المرثى المكررة التي تعمق فيها إلى تشبيهه كما رأيناه بالأسد ، أو إلى تشبيهها كما ورد لدى الخنساء في صورة أخويها بالأسدين أولا :

أسدان محمر المخالب نجدة بحران في الزمن الغضوب الأنمر

وكان لم تقنع من الصورة إلا بتعدد جزئياتها من مشهد الأسد وقد احمرت مخالبه وهو بصدد نجدة من يستغيث به ، لقد أجادت رسم الجزئيات والإطار العام مع هذا التعدد الداخلى الذى أتبعته بصورة البحرين إذا ما تنمر الزمان وبدا غاضبا وكأنها تكتب لها بصورتها فوزا حتى على الزمان نفسه ، ومن ثم تهدأ في بقية الصورة حين تجعل من أخويها :

قمران في النادى رفيعا محتد في المجد فرعا سؤود متحيز

وكانى بها تستقصى أركان فخرها بأخويها بين القوم فرسانا أقوياء ينجدونهم وبينهم أيضا في منتدياتهم سادة يعتد بأرائهم .

وعلى هذا النهج نرى زحام التشبيهات من خلال شعر المرأة وهو ما نستكمله بمزيد من التعقيد في رسم الصورة لديها حين تدخل ذلك العمق الاستعارى فتبدو الصورة أكثر دلالة وجمالا كأن تجعل الشاعرة من أخويها جناحين لها أو ركنا شديدا تأوى إليه فبدونها تعجز عن الطيران أو البقاء على حد تعبير الخنساء تصويرا في قولها :

بكت عينى وحق لها العويل	وهاض جناحى الحدث الجليل
فُقِدْتُ الدهر كيف أكل ركنى	لأقوام مودتهم قليل
على نَفَر هُم كانوا جناحى	عليهم حين تلقاهم قبول
معاوية بن عمرو كان ركنى	وصخرا كان ظلهم الظليل ^(١)

فهى تصور جناحها المهيض بسبب خطوط الزمن وتجعل من أخيها جناحا ومن الآخر ظلا تستظل به من سطوته وقهره .

فإذا ما انتقلنا إلى اللوحة المدحية وجدت الشاعرة تعرض المشهد الاستعارى في صورة السحاب الذى يبدو بخيلا أمام كرم الممدوح كما قالت ليلي الأخيلىة وهى تمدح معاوية فتقول والضمير يعود على ناقتها :

وكنت المرتجى وبك استغاثت لتنعشها إذا بخل السحاب

(١) الديوان ٧٨ .

وقياسا على هذا المنطق الاستعارى نتأمل مع الشاعرات أيضا بكاء الرماح عند ليل
في قولها :

تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه حرّان إذ يلقي العظام بتورا

وهي صورة طريفة ترسم فيها وشائج القربى بينهم وبين أدواتهم القتالية في هذه اللوحة الجماعية التي قصدت بها إلى الفخر بقومها ، وفي صورة أخرى تصور كف توبة تحلب الندى في موقف دفاعها عنه وتصويرها لكرمه حين قال لها معاوية أنه كان لصا خارباً فقالت :

معاذ إلهى كان والله سيذا جوادا على العجلات جما نوافله
أغرّ خفاجيا يرى البخل سبة تحلبُ كفاء الندى وأنامله

إذ تجعل للندى ضرعا يتحلبها توبة بكفيه وأنامله على لغة الاستعارة ، وهي التي تتردد في المدح أيضا أو قل في العتاب والاعتذار ، وإن كانت الصورة الجزئية تدخل في باب المدح لدى سكن أمة محمود الوراق في مدحها للمعتصم وتوقفها عند موقف بابك والأفشين إذ تصور خروجهما على الدين بأنهما شقا عصاه فتقول :

شقا عصا الدين فاغترا بجهلهما بعصبة شهرت في الحرب والناس
وحاولا القدح في ملك الإمام وقد علما بأن دونه أسدٌ وأخياس

ولنا أن نقيس على هذه الصور الاستعارية إشراقه البنود في قول عائشة القرطبية :

تشوفت الجياد له وهزّ ال حسام هوىّ وأشرق البنود
وكذلك ما نجده من مظاهر التجسيد لكأس المنية في قول الخنساء :

فاذهب ولا تبعدُ وكل مُعمّر سيدوق كأس منيةً بتنكّد

وكذلك صورة العدل حين يموت في قول سورة بنت عمارة وهي تشكو قسوة عامل معاوية فتتقدم في صيغة رئائية سياسية قائلة وكأنها تعمد إلى تقريع معاوية حين تشير بمقولتها إلى على بن أبي طالب :

صلى الاله على جسم تضمنه قبرٌ فأصبح فيه العدل مدفونا
قد حالف الحق لا يبغى به بدلا فصار بالحق والإيمان مقرونا

وكذلك صورة السيف حين يدفن وتصيبه مصيبة الموت في قول بكارة الهلالية وهي تستثير القوم على معاوية :

يا زيد دونك فاستثر من دارنا سيفاً حساماً في التراب دفيناً
قد كنت أذخره ليوم كريمة فاليوم أبرزه الزمان مصوناً

فهى تشخص السيف والزمان بين ثنايا صورتها الاستعاريتين ، وعلى نحو من هذا التشخيص أيضاً ما ورد من تشخيص المجد في رثاء الخنساء :

إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مدّ إليه يدا
فقال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعداً

ثم لوحة الدهر وما يتعلق بها من ذم الزمان أو تصوير الخوف منه إذ تصور الشاعرة تقلباته ، تقول الخنساء :

لا بد من مئة في صرفها عبرٌ والدهر في صرفه حوّل وأطوار

بل تصور زحام المصائب بينات الدهر على طريقة سلمى بنت المهلهل في رثائها لأبيها :

رمته بنات الدهر حتى انتظمه بسهم المنايا إنها شر رائج

بل ربما كان حديث الحكمة قابلاً لهذا النمط من التصوير الاستعارى للزمن وقدرته على إهلاك الإنسان وإسعاده على طريقة عائشة العثمانية حين تصور الظاهرة وكأنها بين أطراف صراع فتقول :

إن الزمان سقانا من مرارته بعد الحلاوة أنفاساً فأروانا
أبدى لنا تارة منه فأضحكننا ثم انثنى تارة أخرى فأبكاننا

إذ تصور الزمان ساقياً يأتي بالحللو والمر وهو الذى يضحك ويبكى بها يأتي به من مسرات أو أحزان .

وعلى طريقة الشاعرات في هذه الألوان من التوظيف الاستعارى للصورة والذى يذور بين تجسيد للمجردات أو تشخيص لها وللمجسّدات أصلاً تظل الصورة الاستعارية بمثابة كشف فنى عميق عن القدرة الخيالية التى تنطلق منها الشاعرة في لغة مجازية تتجاوز الحقائق المجردة واللغة التقريرية المباشرة إلى هذه الأعماق التصويرية التى ربما ازدادت تأثيراً بما نجده في شعرها من كنايات ورموز كأن تكنى الشاعرة الهاجية عن هزال زوجها وضعفه بقولها :

قصير قبال النعل يُضحى وهمُّه قريب ويمسى حيث يعشيه نارها

أو تكنى عن الكبر بالدبيب على العصا كما في قول ليلي الأخيالية :

نحن الأحبال ما يزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا
أو التكنية عن الشجاعة والجرأة بنفى رعشة الجنان ورعشة اليد كما في قول أسماء بنت
أبي بكر في رثاء الزبير وهي تعلن سخطها على قاتله عمرو بن جرموز فتقول في هذه
الصورة :

باعمرو لو نبهته لوجدته لاطائشا رعرش الجنان ولا اليد
أو الكناية عن شرف المكانة والإباء والشموخ وعزة النفس بشموخ الأنف على نحو ما قالت
أروى بنت الحارث بن المطلب وهي التي ردت على هند بنت عتبة يوم أحد ، وهي تقول
هنا في رثاء أبيها :

من الذين متى ماتغش ناديبهم تلق الخضارمة الشم العرانيين
أضف إلى هذا الكنايات المطروقة التي تعاورها الشعراء في دائرة الكرم كأن يكون
بعيد الثرى كناية عن عموم خيره على الناس جميعا قربوا منه أو بعدوا عنه ، كما قالت ليلي
في رثاء زوجها ثوبة وذكر مآثره :

بعيد الثرى لا يبلغ القوم قعره الدُّمُلد يغلب الحق باطله
وإلى جانب هذه الكنايات نرى الخنساء تكثر من تصوير أخويها وتتوقف عند ملامح
الفروسية التي استحبتها العرب في شخص الفارس فإذا هي في رثاء صخر تجعله طويل
النجاد تكنى بذلك عن طوله ثم تعيد الكناية لتؤكد الصفة بأن تجعله رفيع العماد ، فتقول :

طويل النجاد رفيع العماد د ساد عشيرته أمردا

ويبقى لهذه الشواهد دلالتها الكافية على دور الصورة الشعرية في كشف الأبعاد
النفسية للشاعرة أيا كان الموضوع الذي تعالجه قصيدتها ، ذلك أن الصورة تظل رهنا
بموقفين : الأول إفادتها من التراث الشعري الذي ثقفته من أبناء جيلها أو شاعرته أو ممن
سبقها على النحو الذي تكشفه الصور المشتركة والتي تعد قاسما مكررا بين الشعراء يكثرون
من طرقه بلا حرج . . والثاني : ذلك الابتكار المرتبط بإعمال ملكة الخيال لديها إذ تحاول
عرض الموقف في شكل تصويري أكثر عمقا من اللغة التقريرية المباشرة ، على ما في هذه
الصور من التنوع بين تشبيهات وصور أخرى يحكمها أحيانا منطق التجسيد وأخرى
التشخيص وثالثة تعكسها تلك الكنايات التي تكررت لدى الشاعرات .

(٣) اللغة والأسلوب

و حين تستوقفنا اللغة فلأنها الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعرة ، تعكس من خلالها عواطفها ، وتصور انفعالاتها ، وتقرر حقائق حياتها ، سواء في ذلك مارأيناه منها في إطار المجاز والتصوير ، أو مانراه منها في مجال التقرير والمباشرة والأداء السريع بمنأى عن عمق الخيال أو ملكة التصوير .

وإذا كان الأسلوب هو الشاعر لأنه ينم عنه ويصور مستواه المعرفي والنفسي والعاطفي ، فإن هذا الدرس يبدو من الأهمية بمكان لأننا أمام عالم الشعرات لا بد أن نتأمل مالدبين من تميز سواء في الموضوعات الشعرية أو في أساليب معالجتها تقريراً أو تصويراً ، خبراً أو إنشءاً ، واستفهاماً أو طلباً أو نهياً ، أو لهجات خطابية أو غير ذلك من الصيغ الأسلوبية التي يكثر ترددها في شعرهن وتكثر استعانتهن به في تشكيل القصيدة جمالياً .

ولعل الحديث عن التصوير يقابلة تلك اللغة التقريرية التي انتشرت في كثير من المواقف تناسبا معها من ناحية ، وكشفاً مباشراً عن إيقاع الحدث على النفس من ناحية أخرى ، ذلك أن الموقف الحامسى ومشاهد الحروب لاتعطي الشاعرة فرصة للتصوير والإغراق في المجاز وإعمال الخيال ، بقدر ماتغلب عليها تلقائية الأداء ، وعفوية النظم ، مما ينعكس في الإكثار من المقطوعات وغلبة البديهة والارتجال على هذه النماذج الحربية والشعر الحامسى .

كما تظل اللغة رهنا لتجربة الرثاء لدى الشاعرة حين تستغرقها مشاهد الماضي فإذا هي تعتمد الى أساليب مكررة بكثرة ملحوظة ، كأن تزدهم أشعارها بالماضى من الأفعال أو التراكيب المكررة بما يتسق مع هذا الأداء النفسى الحزين ، أليس حديث الرثاء بمثابة عودة إلى عالم ذكريات قضى عليها الموت إلى غير رجعة ؟

ومن الطبيعى أن تتسق لغة الشاعرة مع عصرها ، فهي تغترف من هذا الرعاء الجماعى الذى يشهده عصرها كله ، وبدا تظل لغتها في إطار شرعية هذا السياق الجماعى من ناحية ، ثم تزداد خصوصيتها بذلك التلون الفردى طبقاً لمواقفها وتجاربها وثقافتها من ناحية أخرى ، ومن هنا يبدو طبيعياً للغة شاعرة الجاهلية أن تظل في إطار لغة عصرها على ماقد يشيع فيها من غرابة صيغ أو حوشية لفظ أو غموض صورة ، إذ تظل هذه الأحكام غريبة إذا قيس شعرها بغير عصرها ، أما في إطار معجم عصرها فأظنها تعيش في إطار تتعمقه وتفهمه ، كما يفهمه المتلقى دون عناء فهذه لغته ، وتلك مواده . فمن أين تأتبه

الغرابة ؟ فإذا متجاوزنا الجاهلية بدت اللغة تخرج إلى السهولة والبساطة تبعا لدرجات المد الحضارى المتنوعة ، وبحكم حاجة أبناء الجنسيات المختلفة من الأعاجم لفهم تلك اللغة من ناحية ثانية ، ولذا تبدأ اللغة - كوعاء شعري - فى استيعاب معالم الحس الجديد الذى تعرفه البيئة العربية منذ مجيء الاسلام ، ففى مقابل إيقاع العصبية الجاهلية العنيفة التى امتدت إلى تعقيد لغة القوم والحفاظ على هذا التعقيد نجد ملامح الحس الإسلامى تفرض نفسها على نحو مانجده من قول صافية بنت عبد المطلب فى رثاء أخيها حمزة بن عبد المطلب :

سائلةً أصحابَ أحدِ مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يجيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاءً وحزنا محضرى ومسيرى
فياليت شلوى عند ذاك وأعظمى	لدى أضبع تعتاني ونسور

فبالإضافة إلى بساطة الأداء اللغوى والوضوح التعبيرى والنمط التقريرى فى النظم تظل معالم الحس الإسلامى إضافة جديدة إلى صياغتها حول دعوة الإله ، وهو إله الحق ، وهو ذو العرش ، والدعوة إلى الجنة ، وفى الجنة ماينتظر الشهيد من حياة خالدة وسرور مقيم فهى تنطق بمعجم دينى جديد تضيفه إلى معجم رثائها القديم ، ولو أن الخنساء نظمت رثائيات لأبنائها لتكرر هذا الموقف وكفاها منه قولتها « الحمد لله الذى شرفنى بقتلهم ، وأرجو أن يجمعنى بهم فى مستقر رحمته » .

ومن الطبيعى أن تشهد اللغة هذا التطور فى معجمها ورصيد أفاظها حتى إذا جاء عصر الصراعات السياسية بدت قادرة على استيعاب المعجم الجديد على مستوياته الحضارية أو السياسية أيضا ، فإذا هى تنضح بهذا الحس السياسى على سبيل المثال - فى قول الشاعرة وهى تمدح الحجاج فتبرز فيه شخصية القائد العنيف وتعكس أنباطا من فتن العصر وتمرد العصاة :

أحجاج إن الله أعطاك غاية	يقصر عنها من أراد مداها
إذا هبط الحجاج أرضا مريضة	تتبع أقصى دائها فشفاهها
سقاها دماء المارقين وعلها	إذا جمحت يوما وخيف أذاها
إذا سمع الحجاج رزاً كتيبة	أعد لها قبل النزول قراها
أعد لها معقولة فارسية	بأيدى رجال يجلبون صراها
أحجاج لاتعط العصاة مناهم	ولا الله يعطى للعصاة مناهم
ولا كل حلاف تقلد بيعة	فأعظم عهد الله ثم سراها

فهى تنطلق من واقع سياسة العصر وعنف الحجاج وتفوقه على كل القادة بشراسته وقوته أمام المارقين الذين خرجوا على الحزب الأموى الحاكم وهى تتعمق المعجم السياسى بعالمه الحربى من ضجيج الكتائب والجيوش وكثرة الفرسان من العصاة والمتمردين على الخلافة ممن لاعهد لهم ولا أمان بيعة ، فلاشك أن بنية الأبيات تبدو- بهذا الشكل - شديدة الالتحام بواقع عصرها ومصطلحاته وظروفه الحربية ، وهو ما يكتمل بمشاهد أخرى عرضنا لها فى حديث الشاعرة وهى تمدح المعتصم عن زندقة الأفشين وفجور بابك وما أصابها جزاء سلوكها من صلب وحرق وتمثيل .

وانطلاقا من مستوى الأداء اللفظى كنموذج للتوصيل والتعامل للغوى يلقانا أحيانا قصد الشاعرة الى الإغراق فى الصنعة اللفظية ، وإن كان هذا القصد يظل استثناء بين شعرها كما هو الحال لدى الشعراء على نحو مانعرف عن شلشلة الأعشى وقلقلة أبى تمام وسلسلة مسلم بن الوليد ، فمع هذا النهج على مستوى البيت يمكن أن نرصد قول ليلى :

فوارس أجلى شأوها عن عقيرة لعاقرها فيها عقيرة عاقر

ولكن يظل هذا المستوى محصوراً فى قليل جدا من الأبيات إلا إذا اضطرت الشاعرة إلى إخفاء دلالة لفظ من الألفاظ ، فنراها تجتهد وتتعايل حول مدلوله وصياغته كما كان من عليه بنت المهدي فى شعرها حول فتاها ظل وهو خادم أخيها الرشيد فهى تذكر اسمه صراحة فى غزلها حين تقول :

قد كان ماكلفتة زمنا ياطلُ من وجد بكم يكفى
حتى أتيتك زائرا عجلا أمشى على حتف إلى حتف

إذ تحاول الحديث عنه مرة أخرى فتذكر اسمه مع تلاعب واحد فى دلالة فكأنها قصدت طلا بمعنى الندى فى قولها :

طلُ ولكنى حرمت نعيمه ووصاله إن لم يغثنى الله

فإذا ماخافت من أمرها أن ينكشف ستره راحت تصحف فى الاسم فجعلته ظلا لعلها تخفى حقيقة الاسم فى قولها :

سلم على ذاك الغزال الأغيد الحسن الدلال
سلم عليه وقل له ياغل ألباب الرجال
خليت جسمى ضاحيا وسكنت فى ظل الجمال

وربما كان موقفها من الاسم أكثر وضوحا حين تبدى إليه تشوقا في قولها :
أيا سَوْرَةَ البسْتان طال تشوّقى فهل إلى ظلّ لديك سبيل

ولكن هذا التلاعب اللغوي يظل ظاهرة نادرة تفرضها الظروف على الشاعرة على المستوى الاجتماعي أحيانا كما رأينا في موقف العباسة من ظل هذا ، أو على المستوى الفني حين تقصد إلى تغليب الصنعة اللفظية كما رأينا عند ليلي . ويلتقى مع هذه الندرة أحيانا مانجده لدى الشاعرة من اللغة المبتذلة الهابطة التي تبدو أقرب إلى الاستجابة لإيقاع الحياة اليومية منها إلى العمق اللغوي لدى الشاعرة ، وهي حتى في هذا الابتذال اللغوي تبدو معبرة عن عالمها النسائي على طريقة سكن وموقفها من المعتصم بين المدح والاعتذار ، وبالتحديد في تعاملها مع كلمة راس في قولها :

يامتبع الظلم ظلما كيف شئت فكن عندى رضاك على العينين والراس¹
فهو تصوغ تعبيراً يومياً كثير الابتذال لتشكّل منه شطرها الثانى فى هذا البيت ثم تتكرر لديها صنعة اللفظ حول كلمة الرأس هذه فى قولها :

بين السماء وبين الأرض منزله وقائم قاعد جسم بلا راس
وقد كررتها بمعنى الثبات والرسو فى قولها :
فذاك بالجسر نصب للعيون وذا بسر من راعى سامى الذرى راسى
أضف إلى هذا الابتذال صياغتها فى البيت الأول عن قسوة الخليفة وكأنها تتغزل وتتذلل حين تقول :

ما للرسول أتانى منك بالياس أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
وخروجاً من دائرة البساطة والسطحية تأتى اللغة الحوارية وهى كثيرة جداً إذا عدنا إلى صيغ الحوار الشعري التى مرت فى هذه الدراسة حتى أصبحت ظاهرة شائعة بين الشاعرات والشعراء ، ويضاف إلى هذه النماذج ما قد نجده أحيانا من فرض هذا الحوار على لغة الشعر حتى يصبح جزءاً من بنية الأبيات الداخلية مما يقرب القصيدة من المنهج القصصى على طريقة أم ثواب الهزانية وهى تهجو ابنها وزوجته فتدير بينها وبينها حواراً وتجعل ابنها طرفاً ثالثاً فتقول :

قالت له عرسه يوماً لتسمعى مهلاً فإن لنا فى أمنا أربا
ولو رأتنى فى نار مسعرة ثم استطاعت لزادت فوقها الخطبا

وكثيرة هي الصيغ الخطابية التي تغلب عليها لغة التقرير والمباشرة غلبة الإيجاز والاستعانة بالمقطوعات وانتشار صيغ التوكيد من خلال الأداء الفعلي في المضى المؤكد ، مما نجد له قرينة واضحة - على سبيل المثال أيضا في قول الخنساء جامعة بين كل هذه المقومات :

يا ابن الشريد وخير قيس كلها	خلفتني في حسرة وتبلى
فلأبكينك ماسمعت حمامة	تدعو هديلا في فروع الفرقد
أنت المهند من سليم في العلا	والفرع لم يسب الكرام بمشهد
قد كنت حصنا للعشيرة كلها	وخطيبها عند الهمام الأصيد
فاذهب ولا تبعد وكل معمر	سيذوق كأس منية بتنكد

فهل بنت صياغتها إلا من لغة النداء والتعميم والتوكيد وتكرار أفعال المضى المؤكدة بذاتها ثم لجوئها إلى ضمير الخطاب بين متصل ومنفصل ثم بين صيغ الأمر والنهي والتحقيق والتعميم .

وإلى جانب هذه التقريرية الواضحة تأتي ظاهرة التكرار اللفظي وهي كثيرة جدا ، ربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرتها هذه ، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجىء الشاعر إلى تكرار يهدىء من روعها أو يخفف من حجم الإحساس بالألم خاصة في التجربة الرثائية كما في قول الخنساء في أبيات متنوعة من رثائياتها :

حمال ألوية ، قطاع أودية	شهاد أندية للوتر طلابا
لتكرر نفس الألفاظ تقريبا في قولها :	
حمال ألوية ، هباط أودية	شهاد أندية ، للجيش جرار

وكذا في قولها :

طويل النجاد رفيع العما	د ساد عشيرته أمردا
لتقول في موقف آخر :	
طويل النجاد رفيع العما	د ليس بوغد ولا زمئل

وكان الرصيد اللفظي هنا قد تعمق نفسية الشاعر فلم تشأ إلا أن تكرر من حين إلى آخر ، وربما كررت اللفظ في أبيات متتالية على طريقة الخنساء أيضا في حديثها عن النفس والأنا الصريحة حيث تقول :

هتمت بنفسي كل المهموم	فأولى لنفسي أولى لها
سأحمل نفسي على آلة	فإما عليها وإما لها
فإن تصير النفس تلقى السرور	وإن تجزع النفس أشقى لها

ولا يتوقف التكرار عند هذه الشواهد السريعة بل ينتشر حتى يصبح ظاهرة لغوية لشعر المرأة من ناحية ، وربما في موضوع الرثاء بالذات من ناحية أخرى ، فها هي ليلى تتوقف عند رثاء زوجها ثوبة لتكرر ماتزحج به نفسها من مشاعر الوفاء والحب له بعد موته فتقول :

ولنعم الفتى ياتوبَ كنتَ إذا التقت
ونعم الفتى ياتوب كنت ولم تكن
ونعم الفتى ياتوب جارا وصاحباً
ونعم الفتى ياتوب حين تفاضل
صدور الأعلى واستنشال الأسافل
لُتسبق يوماً كنت فيه تحاول

فهى تبنى أبياتها على ذكر اسمه وندائه بحرف النداء (الياء) على ما فيه من لفة نفسية لعلها تنتظر من ورائها إجابة أو رداً ، بالإضافة إلى تصوير فتونه وحيويته التى تراها فى كل مواقف ، وضربت منها تلك الأمثلة التى خدمتها ظاهرة التكرار بما يكفى للشهادة له فى القتال والتنافس والسبق وحماية المستغيث والمجاملة وحسن الجوار والصحبة والمفاضلة على الآخرين ، وكأنها تعود لتستكمل نفس اللوحة بما تبنيه من نتائج تتسق مع هذه المقدمات إذ تقول بعدها مباشرة :

لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
بجد ولو لامت عليه العواذل
ولو لأم فيه ناقص النراى جاهل
إذا كثرت باللحمين التلاتل

إذ تبنى الأبيات كما نرى على أسلوب القسم بقصد التوكيد وأسلوب الخطاب وصيغة البكاء إزاء فقده لتبنى على كل هذا سخطها ورفضها لمن يلومها على بكائها إياه أو من بدا جاهلاً أمام حجم مشاعرها إزاءه .

وتأخذها الرغبة نفسها فى التكرار اللفظى حين تعود إلى مخاطبته على النهج نفسه فتقول :

أبى لك ذم الناس ياتوب كلما
فلا يبعدينك الله ياتوب إنها
ولا يبعدينك الله ياتوب والتقت
ذُكرتَ سباح حين تأوى الأرامل
كذلك المنسايا عاجلات وأجل
عليك الغواذى المدجنات الهواطل

وأظن أن هذا الشاهد يكفى لعرض موقف التكرار كصورة لغوية تستوقفنا لدى الشعرات ، وشواهدا كثيرة مما قد لا يضيف جديدا هنا بقدر مانجده فى التماس الظواهر اللغوية الأخرى التى تأخذها الشاعرة مما يسميه البديهيون بحسن النسق أو التقسيم الصوتى أو الترصيع الذى أصبح أيضا ظاهرة بارزة على طريقة الخنساء فى قولها على مستوى شطر البيت كاملا :

وإن صخرا لوالينا وسيدنا
وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا
وإن صخرا لتأتم الهداة به
وإن صخرا إذا نشتو لنحار
وإن صخرا إذا جاعوا لعقار
كأنه علم في رأسه نار

لتقول في القصيدة نفسها وتوزع التقسيم على الشطرين معا :

حمال ألوية هباط أودية
جلد جميل المحيا كامل ورج
مورثُ المجد ميمون نقيبته
ضخم الدسيعة في العزء مغوار
طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر
ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

كما يمكن أن تضيف لهذه النماذج ما سبق عرضه من شواهد على صيغ التكرار ودلالته المختلفة .

ومن هذه الأساليب اللغوية أيضا اللجوء إلى صيغ المبالغة في لغة التقسيم هذه إذ نراها أيضا ظاهرة تتكرر شواهدا على طريقة الخنساء في قولها :

رداد عارية ، فكأك عانية
جواب أودية ، حمال ألوية
نحار راغية ، حمال طاغية
كضيغم باسل للقرن هصار
سمح اليدين جواد غير مقتار
فكأك عانية للعظم جبار

وربما بدا أسلوب القص واحدا من أساليب الشاعرة في التعبير عن تجربتها وتصور الكارثة كما عاشتها على طريقة الخنساء في رثائها زوجها مرداساً قائلة :

لما رأيت البدر أظلم كاسفا
رنيئاً وما يُغني الرنين وقد أتى
لقد خار مرداساً على الناس قاتله
وقلن : ألا هل من شفاء يناله
وفضل مرداساً على الناس حلمه
وإن كل وإد يكره الناس هبطة
تركبت به ليلا طويلا ومنزلا
أزن شواد بطنه وسوائله
بموتك من نحو القرية حاملة
ولو عاده كئاته وحلائله
وقد مُنع الشفاء من هو نائله
وإن كل هم هم فهو فاعلة
هبطت وماء منهل أنت ناهله
تعاوى على ظهر الطريق عواسله

إذ تبني اللوحة على توالى الأفعال وكأنها أحداث تتلاحق فهي ترى البدر كاسفاً ويأتيها خبر الموت ، وتذكر مشهد القتال ، وتعود إلى ماضى مرداس وفضله ، وتأتي إلى ليلها الحزين ، وفي زحام هذه الأحداث يأتي بطل الحدث موزعا بينها باكية وبين زوجها فارسا وبين قومه في حزنهم عليه وبكائهم القيم في موته وبين حوار طرحته من خلال القوم .

كما تتكرر لغة التجريد في مقدمات القصائد أو حتى في المقطوعات على التقليد الشائع بين الشعراء جميعاً منذ الجاهلية ، وكان الشاعر يقصد إلى الحوار مع ذاته وإسقاط مشاعره من خلال هذا الحوار الداخلي كما رددت أطرافاً منه الخنساء في خطابها لعينها قائلة :

أم ما لعينك أم ما لها لقد أخضل الدمع سربالها
أو قولها :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدار
ويأتى من الصيغ ما هو أكثر من ذلك مباشرة على الذات الشاعرة في خطاب العين على التكلم أو النداء :

يا عين جودى بالدموع فقد جفت عنك المراد
وأيضاً : بكت عيني وحق لها العويل وهاض جناحي الحدث الجليل

وهذا التنوع في الصياغة اللغوية يظل دالاً على طبيعة الحزن والحيرة التي تعيشها الشاعرة فمرة تتحدث بضمير الأنا قاصدة ذاتها بالطبع ، وأخرى بضمير الخطاب على لغة التجريد وهي تتحاور أيضاً مع ذاتها ، وثالثة تقصد فيها إلى خطاب العين أو إسناد كل أفعال البكاء لها ..

وهي تتخذ أدواتها التوكيدية من تحقق أفعال الماضي كما رأينا آنفاً أو توكيدها بصيغ أخرى قسمية وردت كثيراً لدى الشاعرات وكأنها تأبى إلا أن يصدق جمهورها ما تقوله في رثاء أخيها على نحو ما تقوله الخنساء :

لعمر أبيك لنعم الفتى تحش به الحرب أجذالها

أو توجه دعاءها في صورة سلبية إلى من حمله إلى القبر فأسهم في فراقها له :

ألا ثكلت أم الذين مشوا به إلى القبر ماذا يحملون إلى القبر
وماذا يوارى القبر تحت ترابه من الخير يابؤس الحوادث والدهر

وتبدو الصيغة القسمية أكثر تأكيداً على وفائها لأخيها وكثرة بكائها عليه مدى الدهر :

فلا والله لا أنساك حتى أفارق مهجتي ويشق رمسى

بل تأتي الصيغة القسمية لديها في موضع الاستنكار وكأنها لا تريد أن تسمع ما بلغها من نبأ موت أخيها وعندئذ تجمع القسمين متواليين :

لقد صوت الناعي بفقد أخى الندى نداء لعمري لا أبالك يسمع

وما أكثر ربطها صيغ الدعاء بتأكيد مكانة المرثى بين بقية الرجال :

لعمري وما عمري على بهين لنعم الفتى أرديتم آل خثعما

وكما تنوعت صيغ القسم وتقاربت دلالتها نجد ذلك التنوع في الصيغ الدعائية التي ظلت تحمل دلالة واحدة حول أمنية الرائية في مصير طيب لأخيها ، فإذا هي تكثر من الدعاء له عما بدا جاهليا لديها وقريبا من الحس الإسلامي في بعض صيغه ، فإذا الخنساء تردد من هذه الصيغ قولها في أخيها :

أسقى الإله ضريحه من صوب دائمة الرهائم

وكذا قولها في الدعاء لأخويها :

سقى الله أرضا أصبحت قد حوتها من المستهلات السحاب الغوايا

أو قولها في صيغة أعمق دينيا :

رحمة الله والسلام عليه وسقى قبره الربيع خريفا

وكذا تردد لديها صيغ الدعاء ربما لرغبتها في التخفيف من آلامها أو دعوتها الأخرى والآخرين للمشاركة في أحزانها ، بل ربما قصدت إلى تكرار هذه الصيغ إذا ما تعلقت بخطابها للمرثى كأن تقول :

يا صخر كنت لنا عيشا نعيش به لو أمهلتك ملهات المقادير
يا فارس الخيل إن شدوا فلم يهنوا وفارس القوم إن هموا بتقصير
يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت خيل لخيال كأمثال اليعافير
يا صخر ماذا يوارى القبر من كرم ومن خلائق عفات مطاهير

أو قولها على المستوى الخطابى نفسه الذى تطبعه بطابع الاستسلام والحكمة :

يا صخر من لحواث الدهر أم من يسهل راكب الوعر
وأیضا في مخاطبة نفسها :

ألا يا لهف نفسي بعد عيش لنا بندى المختم والمضيق

أو في معاودة استسلامها من المنطق الحكيم السابق :

أذهب فلا يبعثك الله من رجل لاقى الذى كل حى بعده لاقى

أو تستحنها الصيغة الندائية إلى مفارقات باكية بين الماضى والحاضر كأن مخاطب

أخاها قائلة :

ألا يا صخر إن أبكيت عيني لقد أضحكنتني دهرا طويلا
بل ربما وجهت نداءها إلى ديك الفجر وقد حمل إليها همّ الموت ممثلا في خبر صخر
وعندئذ تصوغ الموقف في إيقاع قصصى كئيب :

ألا أيها السيد المنادى بسحرة هلمّ كذا أخبرك ما قد بدا ليا
بدا لى أنسى قد رزئت بفتية بقية قوم أورثونسى المباكيا
فلما سمعت النائحات ينحنه تعزيت واستقينت أن لا أخاليا

وعلى هذا النحو يمكن أن نرصد نماذج لغوية كثيرة أسهمت في إسقاط التجارب لدى الشعراء من خلال هذا التنوع ، وتكوين الاستخدام اللغوى للألفاظ والتراكيب اللغوية المختلفة على نحو ما أظهرته صور الأداء التقريرى المباشر خاصة في المقطوعات والأبيات المفردة للشاعرة ، وكذا أساليب المعالجة التى ترمى إلى موازنة استخدام اللفظ والمعنى ، على النزعات الخطابية بأساليبها المختلفة من أمر ونهى واستفهام وتعجب ، مع ذلك العمق اللغوى الذى وجدناه متناسكا فى القصيدة الجاهلية ، مهترئا إلى حد واضح فى القصيدة العباسية مع الجوارى والأجنبيات وتأثير الأعاجم على لغة الحياة اليومية التى زحف قليل من ألفاظها إلى الشعر ، بالإضافة إلى ارتباط الشعر فى هذا الجيل بموجة الغناء التى تفرض لغة سهلة واضحة وألفاظا متداولة ، وهو ما يتعلق كذلك بانتشار المقطوعة بشكل واضح على حساب القصيدة .

ثم يبقى لهذا الدرس اللغوى والأسلوبى أهميته فى كشف الجوانب التصويرية التى انتشرت أيضا فى القصيدة النسائية ، وما ازدحمت به من أنماط صياغية متميزة طبقا للموضوعات والتجارب التى تعالجها القصيدة بين تقرير ومباشرة فى أحاديث الحكمة أو لوحات الزهد والتصوف ، وبين لغة قصصية يغلب عليها سيطرة الحدث والبطل على المستوى الجمعى أو الفردى ، كما يظهر الإفراط - قليلا - فى استخدام الصنعة اللفظية أو القصد إليها ، إضافة إلى تلك الصيغ المكررة فى كثير من المواقف بما يحمله هذا التكرار من دلالات صوتية أو معنوية أو نفسية .

كما يبقى فى هذا الجانب - وهذا بدهى - أن ذلك الاتساق اللغوى بين الشعراء وتجاربهم يعكس لنا طبيعة الفوارق على مستوى معجم الشعر الحامسى أو تجربة الحنين أو الموقف الرئائى أو معجم المدح والسياسة ، أو التجربة الصوفية ، فلا يحتاج هذا الحديث إلى الشواهد فكل الشعر شاهد على ذلك إذ يبقى للفظ اتساقه المؤكد مع طبيعة الموضوع ،

كل ما هنا لك أن الشواهد التي جاءت في هذا الجانب تكشف عن حجم هذا الاتساق ودلالته على العمق النفسى للتجربة لدى الشاعر .

وتسجل جملة هذه المواقف اللغوية فواصل مؤكدة بين ذلك الشعر النسائى فى بادية الجاهلية وبينه فى حاضرة الشرق فى بغداد أو الشام وبينه فى الأندلس ، إذ تظل اللغة ذليلا على الحس الحضارى كاشفة عن انعكاساته فى كل قصيدة على حدة .



الفصل السادس

التشابه والتمييز

- ١ - التشابه .
- ٢ - التمييز .

وتعد هذه الدراسة ضرورية في هذا الموضوع بالذات إذا وضعنا في اعتبارنا كثرة الدراسات الأدبية التي تناولت شعر الشعراء ، في مقابل ندرة الدراسات التي ربما أتسقت مع ندرة شعر النساء أيضا ، وهنا يلح سؤال يرتبط بمشكلة هذا البحث أصلا وبالنتائج التي يمكن أن يصل إليها ويرصدها ، فهل من الممكن أن نطمئن إلى فواصل دقيقة بين الشعر لدى الرجال وبينه لدى الشاعرات ؟ وما حجم هذه الفواصل ؟ وما قيمتها في الدراسة الاجتماعية والفنية على مستوى التجارب المختلفة التي تمر بها الشاعرة أو الشاعر ؟ وما علاقة هذا كله بطبيعة الظروف والدوافع وأساليب التعبير والتصوير التي عرضنا لها في الفصل السابق ؟ كما تظل الظواهر المتشابهة من الأهمية بمكان وذلك لأنها تنم عن قاسم مشترك في الوجدان البشري بصرف النظر عن الرجل أو المرأة ، وربما دلت على سيطرة كاملة للحس التراثي حين يسود بين المبدعين دون فواصل ، فلا يجب أن نأتى على الحس التراثي مثلا لنقصه على فريق دون آخر ، فهنا يأتي التشابه إلى جانب ما يظهر من أساليب معالجة فنية تبدو مرتبطة أصلا - بالنسق الاجتماعي والمستوى المعرفي للشاعرة ، مما ينعكس في إبداعها وتظل له أهميته ودلالاته . ومع ألوان التشابه هذه وصور التميز نعاود الكرة في ختام هذا الدرس مع الشاعرة العربية لنعرف ما لها وما عليها في كل من الموقفين على السواء .

(١)

محاوَر التشابه

ونقصد به - ببساطة - مواضع الالتقاء بين الشاعرات والشعراء أو - بمعنى أدق - ذلك القاسم المشترك الذي نلتصق به في حركة القصيدة فلا نكاد نفصل فيها بين التجربة النسائية وتجربة الشاعر ، ومن ناحية أخرى ما يكشفه الاتفاق في أساليب المعالجة الفنية التي قد تبدو على درجة من التشابه نفسه وربما التطابق بين الشعر النسائي وشعر الشعراء .

ومن أغرب صور التشابه التي نلتقى بها أن نرى الشاعرة فارسة على طراز الشاعر الفارس الذي كانت تهنأ به القبيلة لأنه المدافع عنها بلسانه وسيفه على السواء ، والفروسية من أخص سمات الرجل بل هي الرجولة ذاتها ، وما أكثر تغنى الشعراء بها وإبرازها في بطولاتهم المتنوعة سواء في صورة البطل المحارب أو المقاتل أو الذي تعف نفسه عند توزيع الغنائم ولا يزاحم القوم عليها ، أو ذلك الفارس الإنسان التي يعتد بقدرته على حماية قومه ،

أو ذلك الذى ينجد المستغيث من أهوال الصحراء المفزعة ، أو ما يشبه هذا كله من مواقف المروعة والشهامة وحق الجوار وفك أسر المحتاج وإغاثة الملهوف ، مما يعد خاصة مميزة لشعر الرجال ، ومن هنا تأتى غرابة المشاركة النسائية فى هذا النمط ، لا لأن المرأة تخرج عن طبيعتها الأنثوية ، ولا لأنها تبدو مسترجلة ، وربما لأنها تريد مشاركة الرجل فى أصعب مواقفه وأكثرها شراسة وعنفا فتظهر الشاعرة الفارسة التى تحارب فى الغزوات وتدخل الميدان كما كان من سلوك صفيية بنت عبد المطلب التى شهدت مع رسول الله ﷺ عدة غزوات ، ويذكر أنها فى يوم أحد قامت ويدها رمح تضرب به وجوه القوم وتقول « انهمتم على رسول الله » فلما رآها النبى قال لابنه الزبير « القها فأرجعها لاترى ما بشقيقتها حمزة بن عبد المطلب » وكان حمزة قتل ومُثل به فلقبها وقال لها « إن الرسول يأمرك أن ترجعى فقالت : ولم ؟ فقد بلغنى أنه مُثل بأخى وذلك فى الله عز وجل قليل ، فما أرضانا بما كان من ذلك ؟ لأحتسبن ولأصبرن إن شاء الله » فنحن هنا أمام فارسة من طراز خاص ترسمها تفاصيل الرواية ، أمام فارسة صبور تتجلد وتصبر على الخروج إلى الغزو ، فإذا ما خرجت بدت أشد صمودا لاتعرف الفرار أو الإدبار ، فإذا خشى عليها من خبر قتل أخيها بدت فارسة مسلمة قادرة على التحمل ومواجهة الخطب من منطلقها الإيمانى الواضح حين تحتسب عند الله أجر أخيها وتظل على صمودها ، ومن رثائها كفارسة لأخيها الفارس الشهيد مر بنا قولها :

أسئلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يجيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا : محضرى ويسيرى
فياليت شكوى عند ذلك وأعظمى	لدى أضبع تعنادنى ونسور

وهذه خولة بنت الأزور وقد مرت بنا قصتها فى إنقاذ أخيها من أسره ، وهى تقتحم الميدان فتسبق الفرسان فى ثيابها السوداء وتتلطخ ثيابها وسلاحها بالدماء ، ويصبح خالد والمسلمون طالبين من الفارس المثلثم أن يكشف عن نفسه فيميل عنهم إلى أن يرد تحت إلحاح مطالبة خالد بمعرفته فإذا به صوت نسائى يقول له « ياأمير المؤمنين أنا لم أعرض عنك إلا حياء منك ، فأنا من ذوات الخدور وبنات الستور » فتزداد دهشة خالد ويسألها من تكون ؟ فتقول أنها خولة بنت الأزور ، كانت مع بنات العرب وقد أتاها أن أخاها ضراراً أسير فركبت وفعلت ما فعلت حتى انتصر القوم وراحت تسأل عن أخيها فلم تعرف عنه خبراً فراحت تبكيه شعراً من مثل قولها :

أبعد أخى تلد الغمض عيني	فكيف ينام مقروح الجفون ؟
سأبكى ماحييت على شقيق	أعزّ على من عيني اليمين

وإذا هي تجعل نفسها فارسة صلبة صلابة الرجال حين تتحدث بضمير الجماعة :

وإننا معشر من مات منا فليس يموت موت المستكين
وقالوا : لم بكائك ؟ فقلت مهلا أما أبكى وقد قطعوا وتينى ؟

وتستكمل الرواية بإصرار الفارسة على البحث عن أخيها حتى تعرف مكان أسره فتخلصه من أسره وقد تزعمت كتيبة من الفرسان . وهي رواية تحمل أكثر من دلالة على شجاعة المرأة التي جددت في البحث عن أخيها وهو أسير الحرب ، فهي إذن بصدد موقف حربي قد يعجز الرجال عن اقتحامه إذا أخذنا بتصوير عبد يغوث لحالته حال أسره وكيف يعتب على قومه تركه أسيرا تقوم على أسره امرأة عبشمية على حد تصويره . فإذا كانت صافية قد استسلمت وهي طبيعي - لمقتل أخيها واحتسبته عند الله شهيدا ، فموقف الأسير هنا يختلف ويتوقف الأمر على بطولة أخته التي لم نشأ أن تبكيه فحسب بل جددت في البحث عنه فكانت قائدة لا تعرف الكلال ولا التخاذل إلى أن عثرت عليه بعد عناء ومشقة .

فإذا قلنا بخروج المرأة فارسة واستمرارها في الميدان رأينا جوانب أخرى أشد عمقا وأكثر غرابة فهي تقاتل وتجهز الجيوش وتحسن الإعداد وتنفق مالها في ذلك الإعداد الحربي ، وتسهم بشعرها في رثاء المدينة وسكانها كذا ما حل بهم الأذى على نهج عائشة العثمانية حين صورت الموقف الحربي في مكة المكرمة قائلة :

إلى الله أشكو مقام العدا	بمكة قد حاصروها حصارا
وأسرى تقطع أيديهم	فماتوا صفوفًا وماتوا حذارى
فيا قرية كنت مأوى الضعيف	إذا لم يجد في سواها قرارا
ومأوى الغريب ومأوى القريب	وآمنة ليلها والنهارا
سأبكي قريشا لما نالها	وبذلها الخوف دارا فدارا
وأضحوا عبأديد قد شرّدوا	وحلوا الجبال وحلوا القفارا
بجيران بيتك حل النكال	وقد عزّ من كان لله جارا

فهو شعر يصدر عن فارسة ذات حس حربي واضح حين تتحدث عن الحصار وموقف الأعداء وما يصنعونه بالأسرى وكيف يموتون ثم تقارن بين ماضي المدينة وحاضرها لتبرر بكاءها عليها . . ومن هنا يصلح شعرها هذا لأن يكون شاهدا على رثائيات النساء للمدن كجزء من الفن الرثائي الذي تعرضنا له على المستويين الرسمي والأسرى . بل قد يصل أمر الاعتراف بمشاركة الفارسة أن تشارك أيضا في الغنائم على نحو ما يروى عن هند بنت أئانة بن عباد بن عبد المطلب وما كان من صحبتها لرسول

الله ﷺ في غزواته وقد حضرت يوم أحد وردت على هند بنت عتبة ما قالته في هجاء المسلمين وشياتها بهم ، فقالت في الرد عليها :

خزيت في بدر وبعد بدر يا بنت رقعاع عظيم الكفر
 صبحك الله قبيل الفجر بالهاشميين الطوال الزهر
 بكل قطاع حسام يغرى حمزة ليشى وعلى صقري
 إذ رام شيب وأبوك غدري فخبسبا منه ضواحي النحر
 ونذركُ السوء فشرُّ نذر

وعلى هذا نلتقى بالشاعرات المقاتلات في مواطن كثيرة على نحو ما مر بنا من حديث الخوارج أيضا من النساء على نحو ما كان من أم عمران الراسبى وأم حكيم ، أو ما كان من امرأة المختار بن عوف بن حمزة التي قالت ترنم وهي تبيعها حليها لتشتري سيفاً فتقول :

أنا ابنة الشيخ الكريم الأعم
 من سال عن اسمي فاسمى مريم
 بعث سوارى بسيف مخذم^(١)

كما مر بنا قول امرأة خارجية وكانت أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركت رعباً لنا مسه وجئت رعباً مسه قاتل
 شتان هذا بدم سائل وذاك منه غسل سائل
 مطعون ذاكم منه في لذة وأم مطعون بذا تاكل
 مروا بنا نرجع إلى ديننا فكل دين غيره باطل
 وملة الضحاك متروكة لا يجتبيها أحد عاقل^(٢)

فهى تبني موقفها الفنى على طريقة شعراء الخوارج الذين لا تشغلهم إلا أدوات القتال بين سيوف وأرماع ، ودماء تسيل وقتيل يسقط ويُطعن ، وهمهم في ذلك كله الدفاع عن دينهم ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . بل إن رثاء المرأة الخارجية راح يدور في الإطار نفسه الذى رثى به الخارجى نفسه أوفراقه فكل حواراه حول التزاحم على الموت والاستشهاد وورود حياض المنية دفاعاً عن دينه على نحو ما قالت امرأة من بنى سليط ترثى مرداسا وأصحابه قائلة :

(٢) شعر الخوارج ٢٠٧ .

(١) شعر الخوارج ٣٢٢ .

سقى الله مرداساً وأصحابه الألى ثووا معه غيثاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاد لله مخلصاً بمهجته عند التقاء العساكر
وهذه صيغ الخارجى فى القتل وإراقة دماء المسلمين تهدد بها أم الجراح العدووية فى قولها :

فلست بناج من يد الله بعد ما هرقت دماء المسلمين بلا دم
وما بعد مرداس وعرورة بيننا وبينكم شىء سوى عطر منشم
وعلى هذه الطريقة كانت رثائية عمرة أم عمران بن الحارث الراسبى لابنها فى يوم دولاب وقد قتل مع نافع بن الأزرق :

الله أيد عمراناً وطهره وكان عمران يدعو الله فى السحر
يدعوه سرا وإعلاناً ليرزقه شهادة بيدي ملحادة عُدر
ولى صحابته عن حر ملحمة وشد عمران كالضغامة المصصر
فهى تشكل صورتها من منطق خارجى ترصد فيه سلوك الخوارج الدينى فى سهرهم المتواصل ، وقطعهم الليل فى قراءة القرآن ، والبدعاء ليرزقهم الله الشهادة التى يتسابقون إليها ، وهم أهل حروب وملاحم لا يعرفون الفرار أو الجبن أو الإدبار .

وكان من النساء من شارك علياً موقفه ضد معاوية فى يوم « صفين » على نحو ما ورد قبل ذلك من موقف بكارة الهلالية التى ردد عمرو بن العاص شعرها أمام معاوية إذ قالت هاجية له :

أترى ابن هند للخلافة مالكا هيات ذاك وما أراد بعيد
متك نفسك فى الخلاء ضلالة أغراك عمرو للشقا وسعيد

تقصد بذلك عمرو بن العاص وأخاه سعيدا . .

على أن المشاركة الشعرية للمرأة بهذه الصورة كانت رد فعل لمشاركتها الفعلية الخروج إلى ميادين القتال فهى تصف على الحقيقة ما تراه ، وتحكى الروايات عن هذا الخروج على ما عرضه أبو الفرج من تعلق امرأة من بنى أسد بالحكم بن عمرو بن عبد الله وقد أرفدها خلفه ، فأخذت بضميرته ومالت به فصرعته ، فعطف عليها عبد الله بن مالك بن عدس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه^(١) .

(١) الأغانى ٢٩/٥ .

وفي غير ميدان الحرب سجد المشاركة واردة بين الشاعرة والشاعر في مواقف كثيرة ، ولكن البداية كانت حول ما يتصور أنه غريب على عالم المرأة لأن تكون فارسة وشاعرة ، على طريقة الشعراء الفرسان . وتمتد هذه الفروسية إلى دورها السياسي الذي رأيناه في موقفها من الصراع بين علي ومعاوية ، ولدى غيرها من شاعرات نظمن الشعر في الرثاء السياسي لعل ولعثمان ، وكذا ما نظم في يوم صفين ، وما قالته معلنة عداها الصريح لبني أمية كما قالت بكاراة :

وقد كنت أرجو أن أموت ولا أرى فوق المنابر من أمية خاطبا
فالله أحرر مدتى فتناولت حتى رأيت من الزمان عجائبا
في كل يوم للزمان خطيبهم بين الجميع لآل أحمد عابا

فإذا هي تعلن صراحة موقفها من البيت الحاكم دون أن تنصاع لتعاليمه ولأن تخضع لرهبته ، بل تتمنى أن تكون منبتها قد وافتها قبل الحاكم الأموي ، ولذا عدت حكمهم من عجائب الزمن ، فهم يعيرون آل البيت ، وكان الشاعرة تعلن رؤيتها السياسية للحاكم الذي اغتصب الحكم ، وتسجل ولاءها للعلويين وقد ضاعت منهم الخلافة . وقد رأينا في حوار سابق - نموذجا من شكوى الشاعرة لبعض الولاة وكيف راح عبد الرحمن بن الحكم ينتصف لها لتقول منتقدة هذا الوالى :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى في مغالب كاسر

كما يمكن تلمس شيء من هذه الصور المتشابهة فيما نظمته المرأة من شعر جمعت فيه بين الفخر والمدح ، وظهرت فيه الأنا من خلال الجماعة ، فتكاد ليلى الأخيلية تلتقى مع عمرو بن كلثوم في هذا الفخر الحماسي الحربي الجماعي الذي يحمل نبرة قومية عنصرية ينسى فيه ذاته ، وهي أيضا كذلك حين تقول :

نحن الأخاييل لايزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا
تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه حران إذ يلقي العظام بتورا
ولنحن أوثق في صلور نسائكُم منكم إذا بكر الصراخ بكورا

فإذا ما تجاهلنا الشاعرة هنا صعب أن نتبين من قال هذه الأبيات : أشاعر أم شاعرة ؟

وفي اللوحات الحكمية أيضا نتلمس ملامح لهذا التشابه ، وهذا طبيعي ، إن تجارب الحياة مطروحة أمام أبناء الجيل الواحد دون تفرقة بين رجال ونساء ، وليست الحكمة إلا

تقريرا حول خلاصة تلك التجارب مما يعكس - بالضرورة - هذا التشابه على نحو ما سجلته ليلي الأخييلية من تجارب في لوحها الحكيمية التي تكاد تلتقى مع لوحة زهير حيث تقول :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى	إذا لم تصببه في الحياة المعابر
وما أحد حي وإن عاش سالما	بأخلد ممن غيبتته المقابر
ومن كان مما يحدث الدهر جازعا	فلا بد يوما أن يرى وهو صابر
وليس لذي عيش عن الموت مقصر	وليس على الأيام والدهر غاير
ولا الحى مما يحدث الدهر معتب	ولا الميت إن لم يصبر الحى ناشر
وكل شباب أو جديد إلى بلى	وكل امرئ يوماً إلى الله صائر
وكل قرينى إلفة لتفرق	شتاتاً وإن ضنا وطال التعاشر

وهي لوحة تدور حول محور واحد وهو الموت الذي تجمع حولها الشاعرة خلاصة تجاربه مع الدهر والفتى والشيخ والقبر والصبر والبلى .

بل إن حوارها حول فلسفة الموت وحتميته يتطابق أيضا مع ما ينظمه الشعراء بل يفوقه في صدق التصوير على طريقة تريف جارية المأمون حيث تقول :

إنا إلى الله فيما لا يزال لنا	من القضاء ومن تلوين دنيانا
دينا نراها ترينا من تصرفها	ما لا يدوم مصافاة وأحزاننا
ونحن فيها كأننا لانزاييلها	للعيش أحيائنا يتلون موتانا

ويأتى حديث الرحلة وتصوير مشاهد المعاناة وصولا إلى المدحوظ نمطا من الإلحاح النسائي على التشبه بالرجال في مثل هذا السلوك الذي لا تتصور أنه قد ظهر بالفعل على أرض الواقع إلا من خيال الشاعرة أو رغبتها في تقليد الشاعر الذي كثيرا ما جعل حديث الرحلة مدخلا ضروريا لحديث المدح حتى وإن لم يمر بالتجربة هو أيضا ، ولكنها صارت تقليدا أصيلا يحرص عليه الشعراء ويتمسكون به وهو مانجده واردا في شعر ليلي الأخييلية حين تقول معاوية :

معاوى لم أكد أتيك تهوى	برحلى رادةً الأصلاب ناب
قريح الجفن يفرح أن يراها	إذا وضعت وليتها الغراب
تجوب الأرض نحوك ماتأنى	إذا ما الأكم قنعها السراب
وكنت المرتجى وبك استغاثت	لتنعشها إذا بخل السحاب

فهي تنطلق إلى تصوير لوحة العناء ووعناء السفر من خلال ناقة قوية ، قد بلغ منها

الرهق مبلغا على الرغم من صلابتها وقوتها وخبرتها بالطريق ، ولكن طول الطريق أتعبها وأرهق جفونها وهي تصر على الوصول إلى معاوية تجتاز الصحراء بمتاعبها وأهوالها ومخاوفها لتنتظر الراحة في دار العطاء عنده . . وبذا تكون ليلي قد توقفت عند : تصوير رحلتها إلى الخليفة تصوير الناقة من خلال خبرتها بالصحراء - تصوير جسد الناقة وصلابتها - إصرارها على الوصول الى الممدوح - تصوير أجواء الصحراء المخيفة خاصة مشهد السراب - الختام بالأمل في الوصول إلى مصدر الرخاء ، وكأنها بهذه المشاهد تستكمل مسيرة شاعر المدح الذي شغلته هذه المقومات بالتحديد حتى استوقفت ابن قتيبة لتحديد دوافع الشاعر إلى عرضها من منطلق إيجاب الحقوق وذمامة التأميل على حد تصوره . وقد رأينا حسنة التميمية في مدحها عبد الرحمن بن الحكم وهي تتحدث أيضا عن رحلتها ولكن في إيجاز شديد كأنها تؤدي واجب الولاء لهذا التقليد العريق فتقول :

إلى ذى الندى والمجد سارت ركائبى على شحط تَصَلِي بنار الهواجر
ويبدو أن هذا المستوى التصويرى السريع أصبح هو السائد بين الشعراء بل هو سمة من سمات مشاهد الرحيل لديهن إذ تصبح الرحلة جزءا من شكوى الشاعرة فهي جزء من عناء حياتها التي تريد تصويرها كما رأينا في دخول الحجناء على العباسة قائلة :

أتيناك يا عباسة الخير والحيا وقد عجفت أدم المهاري وكلت
وماتركت منا السنون بقيةً سوى رُمّةٍ منا من الجهد رُمّت

حيث ربطت بوضوح بين عناء السنين وما أصابها من التعب والجهد بما صورته من تعب الإبل وقد أصابها الكلال والهزال عبر متاعب الصحراء وأجوائها .

وعلى المستوى النفسى نفسه لدى الشعراء ترسم الشاعرة طريقها إلى الممدوح وسيلة إلى الخلاص وقد تردد نفس الصور نفسها التي رسمها الشعراء على ماكان من أبي نواس حين حرم ظهور الإبل على راكبيها بعد وصولها الى الأمين في قوله :

وإذا المطى بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام
إذ تصوغ ليل الأخيلىة قبله بزمن طويل هذا المشهد وربما تأثر به أبو نواس نقلا عنها إذ قالت في مدح مروان بن الحكم :

إذا ما أنيخت بابن مروان ناقتى فليس عليها للهبانيق مركبى
أدلت بقربى عنده وقضى لها قضاء فلم ينقض ولم يتعقب
فإنك بعد الله أنت أميرها وقنعانها من كل خوف ومرغب

فهي تشغل بإناخة الناقة عند الممدوح إذ لا تحتاج إلى رحيل بعد ذلك فسيكثر لها العطاء ويريجها من كل مخاوف ويحقق لها كل الرغائب .

وانتقالا إلى لوحة الغزل تتراءى لنا كثير من جزئياتها على لغة القاسم المشترك بين الشاعرة والشاعر منذ تداخل الأسلوب بين الغزل والمدح فيما يسميه البلاغيون لف الغزل بالمدح على طريقة بدعة الكبيرة حين دخلت على المعتصم بالله وهو يشكو الشيب في لحيته ورأسه فتقول له « عمرك الله ياسيدي حتى ترى وُلْدَ ولدك قد شابوا ، فأنت والله في الشيب أحسن من القمر ثم قالت له شعرا :

ماضرك الشيب شيئا بل زدت فيه جمالا
قد هذبتك الليالي وزدت فيه كمالا
فغش لنا في سرور وانعم بعيشك بالا

إذ أنها تتخذ من الشيب مجالا للثناء والإعجاب بالممدوح وهو ما لم يصنعه الشعراء في هذه المنطقة من المدح إلا أن يأخذوا من الشيب معيارا للحكمة والتعقل والروية ، فإذا الشاعرة تتجاوز هذا فتحيل الصورة إلى ضرب من الغزل تجعل فيه الشيب نمطا جماليا في الممدوح يزيده حسنا وكمالا ، وتدعوه بطول العمر ، ويبدو أن رضا الممدوح عن هذا التصوير قد دفعها الى طرح المزيد منه لتزداد منه قربا ، ويزيد هو من عطائه لها فتقول :

إن تكن شبت يامليك البرايا لأمر غانيتها وخطوب
فلقد زادك المشيب جمالا والمشيب البادى كمال الأديب
فابق أضعاف ما مضى لك فى عد ز ومملك وخفض عيش وظيب

ولذا تبدو الشاعرة هنا في موضع اللقاء والبعد عن سلوك الشاعر معا إذ لونت حديثها عن الشيب بهذا اللون الغزلى الخاص الذى لم نعرفه في مدائح الشعراء .

أما عن شعر الغزل كموضوع خاص فسنجد كثيرا من ألوان الشبابه يعكسها تصوير الشاعرة لهذا الغزل التقليدى على طريقة الرجال إذ تجمع بين تصوير لواعج الهوى ومقاييس الجمال وكأنها تزهب بنفسها أو بينات جنسها ، ومع هذا لاتعدم حديث الفراق والسلو والهجر والعهد والبعد وما أصابها من العياء إذ تقول شهدة بنت الإبرى :

حَمَلْتُهُ ثَقْلَ السُّلُو فلم يُطِق فأطعته فى طرحه وعصانى
سلبته يوم الدوحتين طليعة نزلت بهذا الحى من غطفان
حتام نفرط فى الصبابة أضلعي وتلح فى عبراتها أجفانى

ياحادى البكرات هل لك رَوْحَةٌ
فتذكر الناسين عهدى بالحمى
بالعمر عند مسارح الرعيانِ
فجديده أبله من أبلانى

فهى تدير لوحتها حول السلو والعجز عنه وكيف عصاها السلو ، وأذل قلبها لتذكر يوم الرحيل وما أصابها من حزن الفراق ولوعة البين بين ما تحمله الضلوع وما تكشفه العبرات كلما نظرت إلى البرق من ناحية ديار المحبوب ، ولذا تغير اتجاهها لتعود بالذكرى إلى محادثة الحادى ومسارح الرعيان لعلها تجد في هذه الذكرى سلوى عن آلام واقعها . . وهى فى هذه اللوحة تردد الإيقاعات الغزلية نفسها التى شغل بها الشعراء من تمزق النفس بين الرغبة فى السلو والعجز عنه ، ومشاهد الرحيل للطعائن ، والجمع بين حزن القلب ودمع العيون ، والحنين إلى الماضى من خلال الذكريات .

ومن اللوحات المصاحبة لحديث الغزل مشاهد الطيف التى شاعت فى قصيدة الغزل العربية وهى مانجد لها نظائر - على ندره شديدة - فى شعر المرأة على نحو ما نظمته بدر التمام بنت البارع فى قولها ^(١) :

جمالك بين الورى عاذرى وذكرك فى ليلتى سامرى
فلا صَحَّ ودك أنى سلوتُ ولاجال حبك فى خاطرى
أما لان قلبك يهاجرى ولارق للمدنف الساهرى؟

وكانها تصرح بغزلها فى الرجل وتشير مجرد إشارة إلى الطيف من خلال ذكرى الليل والسمر ، ولذا تشكو الهجر والفراق وتعاود الحديث عن السهر الذى يحتل مشهد الطيف ، وهو ما تصرح به فى مشهد آخر تقول فيه :

يبدو وعيدك قبل وعدك ويحول منعك دون رعدك
ويزور طيفك فى الكرى فحمد طيفك لابحمدك
لم لاترق لذل عبدك وخضوعه فتفى بعهدك !

فهى تصرح بالطيف والكرئى تصریحها بالوعد وخلفه والذل والعبودية فى حبها . وكيف تنتظر من ذلك مخرجا عن طريق هذا الطيف . ومن الطريف أن نجد ضروبا من هذا التشابه بين الشعر الغزلى للشاعر والشاعرة حين نجدها تحيل اللوحة الغزلية إلى حوار حول غزلها فى زوجها مما يذكرنا بموقف الشنفرى من زوجته فى تائيته المشهورة :

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وماودعت جيرانها إذ تولت

(١) نزهة الجلساء ٣١ ، ٣٢ .

فإذا لوحة شبيهة تنظمها امرأة يزيد بن سنان وهي تشكو فراق زوجها وكيف تحن إليه ليلها ونهارها لغيبه عنها سنوات طوالا في غزوة باليمن إذ انشدت تعبر عن تجربة الحب والحنين قائلة :

تطاول هذا الليل فالعين تدمع	وأرقنى حزنى فقلبى موجع
فبت أقاسى الليل أرعى نجومه	وبات فؤادى عانيا يتقرع
إذا غاب منها كوكب في مغيبه	لمحت بعينى آخرا وهو يطلع
إذا ماتذكرت الذى كان بيننا	وجدت فؤادى للهوى يتقطع
وكل حبيب ذاكر لحبيبه	يُرْجى لُقاءه كل يوم ويطمع
فذا العرش فُرج ماترى من صبابتي	فأنت الذى ترعى أمورى وتسمع

فإذا بالشاعرة تجمع بين حنينها وهفتها على غياب زوجها فتترنم بأشودة حب خالدة ترتبط بحياتها الزوجية المقدسة ، ولذا تزدحم الصورة بألوان الصدق والوفاء إزاء ماتحسه من طول ليلها وبكاء عينها وما أصابها من الأرق والحزن ، وما أصاب قلبها من التعب والرهق ، فهي لاتبيت ليلها ولا تعرف للنوم طعما بل تبيت ترعى نجوم الليل شديدة اليقظة والسهر ، وكأنها تعد الكواكب ماطلع منها وماأذن بالمغيب ، وهي في هذا الأرق تعيش مع عالم الذكرى التي كانت بينها وبين زوجها ، وكان قلبها يتمزق شوقا إليه وإلى ذكرياتها معه ، ولذا يداعبها الأمل في لقائه ، وهي تصر على أن تذكره على أمل هذا الانتظار ثم تدعورها أن يفرج كربتها بعودتها إليه حيث لم تجد راعيا لأمرها ولا مستمعا لشكواها إلا ربا .

وربما ظهرت مناطق أخرى لالتقاء الشعراء بالشعراء في هذا العالم الغزلى الذى تعددت فيه المدارس وتنوعت الاتجاهات بين عفة وصراحة وفحش ، فإذا نحن نلتقى بالشاعرة وهي تصرح بغزلها وكأنها أزالمت مسحة الحياء من عالمها على نحو ما ترى عند فضل الشعارة وهي من شاعرات اللهو والمجون في العصر العباسى وهي تسجل غزلها الصريح في غلام يدعى « بنان » أمام سعيد بن حميد وكان يحيا لها فتقول :

يامنْ أطلتْ تفرسُ	في وجهه وتنقُسى
أفديك من متدلل	يزهو بقتل الأنفس
هبنى أسأت وماأسأت	بلى ، أقر أنا المسى
أحلفتنى ألا أسا	رق نظرة في مجلس
فنظرت نظرة مخطيء	أتبعتها بتفرس
ونسيت أنى قد حلف	ت فما عقوبة من نسى

فهي تبدو ذليلة في نظرتها وحبها ، وهي لاتنسى أن تتحول بلهجتها إلى مسلك المرأة المنفصل من مسالك الشعراء حين يقابل سعيد موقفها من الغلام بموقفه من جارية فتثور الغيرة في قلب فضل وترسل إليه بقولها :

ياعالى السن سىء الأدب	شبت وأنت الغلام فى الطرب
ويحك إن القيان كالشرك الـ	منصوب بين الغرور والعطب
لايتصدئن للفقير ولا	يطلبن إلا معادن الذهب
بينا تشكى هواك إذ عدلت	عن زفرات الشكوى الى الطلب

وكان الشاعرة تعبر عن حبها سعيدا مرتين : الأولى حين تعتذر عن موقفها من الغلام فتنظر عقوبة من نسي على حد تعبيرها الاستفهامى ، والثانية حين تسجل غيرة المرأة من أخرى فهي تلوم سعيدا وتهزأ به فتراه يجمع بين كبر السن وسوء الأدب ، وتحذره من شرك القيان وسلوكهن وهن لايبغين إلا المال والجاه ، وكأنها تريد أن تقنعه أن الجارية لاتبه بل تحب ماله فى محاولة لصفه عنها . وتبدو هذه الظاهرة وقد تكررت فى موقف ولادة وابن زيدون حين أحست ميله إلى جاريتها السوداء عتبة فراحت تعلن عليه حرما وسخطها فى مقابل تدلله لها واستعطافه إياها ، ولكنها رصدت موقفها على النهج نفسه الذى رأيناه عند فضل فقالت :

لو كنت تُنصف فى الهوى ما بيننا	لم تهو جاريتى ولم تتخير
وتركت غصنا مشمرا بجماله	وجنحت للغصن الذى لم يثمر
ولقد علمت بأننى بدر السما	لكن ولعت لشقوتى بالمشترى

فهي تكاد تتغزل فى نفسها أمام موقف الغيرة الذى تعيشه أميرة إزاء جاريتها السوداء ، فتفرق بين الغصن غير المثمر وبين الغصن المثمر ، الذى ازدان جمالا بأزهاره وثماره ، ثم تقارن بين بدر السماء منسوبا إليها وبين المشترى مما لايرى منه شىء يوحى بجمال يقاس إلى جمالها . . .

كما يرد وجه التشابه فى مواقف الصراحة التى لا تتحرج فيها المرأة من تصوير مشاعرها وحسها الغزل إزاء الرجل كما صنعت أنس القلوب من مغنيات المنصور بن أبى عامر الأندلسى حين عرضت موقفها المتوله قائلة :

يالقومى تعجبوا من غزال	جائر فى محبتى وهو جارى
ليت لو كان لى إليه سبيل	فأقضى من الهوى أوطارى

فإذا هي تشكو ضيقها بسلوك الرجل إزاءها وهي تعلن سعيها خلفه بهذه اللفظة التي رصدتها من الأميرات عليه بنت المهدي وهي تمزج غزلها بحكم غزلية تكررت بعدها حين قالت :

أما والله لوجوز ت بالاحسان إحسانا
لما صد الذي أهوى ولاقل ولاخانا
رأيت الناس من ألقى عليهم نفسه خانا
فزر غبا تزد حبا وإن حملت أشجانا

وعند شاعرات هذا النمط الصريح من الغزل نجد ربطا واضحا يشده إلى مجونهن ولهوهن ، وإذا بالشاعرة تبرر سلوكها الماجن على طريقة أبي نواس في مسألة الإرجاء وانتظار العفو الإلهي ، فتقول عليه مبررة لهوها بموضع يسمى طيرناباذ وقد نما إلى الرشيد لهوها فغضب وراحت تبرر الموقف في قولها :

أى ذنب أذنبته أى ذنب ' أى ذنب لولا رجائي لربي
بمقامي بطيرناباذ يوما بعده ليلة على غير شرب
ثم باكرتها عقارا شمولا تفتن الناسك الحليم وتصبي
قرقفا قهوة تراها جهولا ذات حلم فراجة كل كرب

فهي تبدو نواسية الاتجاه إزاء نظرتها إلى العفو الإلهي ، ثم في ارتكابها المعصية ومجاهرتها بها بين شمول وبكور ينسى فيها الحليم عقله ويتجاوز المكروب حزنه .

وإذا كان الرشيد قد ضاق بسلوكها حتى نظمت تبريرا له فقد انصرفت بعد موته عن هذا الاتجاه حتى أرغمها الأمين على العودة إليه ، فلم تزل تجمع بين الصورتين الغزلية والخمرية فتقول :

لاتشرب الراح بين المسمعات وزر طيباً غيريرا نقي الخد والجديد
قد رنحته شمول فهو منجدل يحكى بوجنته ماء العناقيد

كما يظل واضحاً في منطقة التشابه الغزلي ذلك الحديث المتكرر عند الواشي والعاذل والرقيب وهو من أصدقاء المدرسة العذرية في العصر الأموي أو بقايا من حس التيمين منذ الجاهلية ، فإذا الشاعرة تشكو البين والفراق والهجر على طريق ولادة حين كتبت الى ابن زيدون .

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق سبيل فيشكو كل صبب بما لقي
وقد كنت أوقات التزاور في الشتا أبيت على جمر من الشوق محرق

فكيف وقد أمسيت في حال قَطْعَة
تمر الليالي لأرى البين ينقضى
لقد عَجَّلَ المقدور ماكنت أتقى
ولا الصبر من رِقِّ التَشَوُّقِ مُعْتَقِي
بكل سلوب هاطل الوئيل مغرق
سقى الله أرضاً قد غَدَّتْ لك منزلاً

فهى تعلن لهفتها عليه وشوقها إلى لقائه فتشكو مايشكو الصب من ألم الفراق وتكشف
حجم شوقها وكأنها تبيت على جمر يحرقها ، وتجمع بين صور كآبة الليالي وعدم انقشاع
سحابة البين وعجز الصبر عن تحمل آلامها ، ولذا تنهى الموقف بهذا الصيغة الدعائية التي
ربما جلبت شيئاً من هدوء النفس وسكينة القلب .

تبقى بعد هذه الألوان من التشابه مايرد من الحديث الغزلي في شعر النساء وهن
يتكبن طريق الرجال في مسألة الكنى الغزلية وعدم إفصاح المحب في كثير من الأحيان عن
الاسم الحقيقي لمحبوته إذ ربما أخذ منحى رمزياً يستحسن فيه إخفاء اسمها على نجو
مافعل العباس بن الأحنف حين أخفى اسم محبوبته وأذاع في شعره تمويهاً أنها فوز ، وقد
رأينا من هذا الموقف صورة في شعر عليّة فيما يتعلق بفتاها (طل) حين رمزت إليه بـ (ظل)
أو بـ (غل) ، أو حتى ماكانت تكتمه من اسم فتاها الآخر « رشا » فكانت عنه باسم
« زينب » وقالت فيه :

وجد الفؤاد بزینبا
أصبحت من كلفى بها
ولقد كنىت عن اسمها
وجعلت زينب ستره
وجداً شديداً متعباً
أدعى سقيماً منصباً
عمداً لكى لاتغضبنا
وكتمت أمراً معجباً

إذ تصرح بقصدها إلى هذه الكنى عن عمد لكى لاتكشف عن حقيقة من تتحدث
بشأنه وهى عادة كثير من شعراء الغزل بل هى تعلن في موقف أكثر صراحة أسباب هذه
الكنى الغزلية إذ تمنى لو انفصلت عن مجتمعا وتقاليده لإذاعة اسم من تحب فتقول :

كتمت اسم الحبيب عن العباد
فوا شوقى إلى نادٍ نخل
وردت الصبابة في فؤادى
لعلّ باسم من أهوى أنادى

وبدا تبدو لوحة الغزل من لوحات التشابه بين الشاعرات والشعراء وذلك باستثناء
الشكل الفنّي الذي وردت فيه ، فكانت لدى الشاعر إمكانية طرح التجارب من خلال
المقدمات أو القصائد أو المقطوعات طبقاً لموقفه المدحى أو الغزل ، وتبعاً لتصنيفه في طبقات
الفحول أو المغمورين ، ولكن الشاعرة - بعيداً عن كل هذه التصنيفات - راحت تفرض
عواطفها وانفعالاتها على العالم من حولها بشكل صريح أحياناً ، وأحياناً أخرى في تلك

الأشكال الرمزية التي تسجل من خلالها أيضا تجربة الغزل كما تعيشها أو كما تريدها أن تكون .

وفي مشاهد الهجاء أيضا ظهرت هذا التشابه على المستوى الشخصي للشاعرة حين تتوقف عند هجاء الشيب في لغة مشتركة بين الشعراء حول نفس الاتجاه ، فإذا بأَم العلاء الحجازية تتحاور مع رجل مسن قد أحبها فتقول :

ياصبحُ لا تبسُدُ إلى جُنْحِي	فالليل لا يبقى مع الصبح
الشيب لا يُخدع فيه الصبا	بحيلةٍ فاسمع الى نصحي
فلا تكن أجهل من في السورى	تبیت في الجهل كما تضحى

فهى توازن بين مشهدى الليل والصبح مقارنتها بين الشيب والشباب متخذة من المادة التصويرية أساسا لإعلان هجائها للشيب وبغضها له ، وهى تلتقى أيضا مع الشعراء على مائدة الهجاء بالصفات والملامح الخلقية كأن تتحول بهجائها إلى السخرية والتهكم من ذلك المحب الأصلع فتقول عائشة بنت عمارة :

عذيرى من عاشق أصلع	قبيح الإشارة والمنزع
يروم الزواج بما لو أتى	يروم به الصفع لم يصفع
برأس حُويج إلى كَيْة	وجه فقير إلى برقع

إذ تتخذ من صلح الرجل ومن وجهه مجالا لهجائها . . وربما كانت ندرة الهجاء لدى المرأة سبيلا إلى تميز شعر الرجال في هذا الاتجاه . وبذا نستطيع أن نضع أيدينا على جوانب كثيرة مثلت القاسم المشترك بين الشعراء مشاركة على المستوى الانسانى - للشاعر ، أو متميزة عنه منفصلة بشعرها إلى عالمها الخاص التى تنمى فيه إلى بنات جنسها .

(٢) ألوان التمييز

ويمكن أن ندخل لدراسة هذا التميز من خلال مدخلين : الأول يبدو محكوما بمكانة الشاعرة بين الشعرات على أساس ماشارك فيه معهن من أساليب الصياغة وماتميز به ، وهذا مردود الى فكرة التصانيف التى عرضت لها في فصل مستقل يكشف ظروف كل فئة ويبرر أساليب الصياغة فيها ، ويسجل دور الشهيرات من الشعرات على مستوى التصنيف الطبقي بمقاييسه الفنية أو الاجتماعية .

ويبقى الثاني رهنا برؤية شعر النساء ككتلة فنية متكاملة تتوحد في سمات وألوان بعينها تميزه عن شعر الرجال ، فهي امتداد لرؤية التصانيف من ناحية ، وتواز مباشر لما ورد في الفصل السابق حول طبيعة التشابه بين شعر الرجال والنساء من ناحية أخرى ، وعلى مستوى المعالجة الفنية تختفى تلك الصورة النمطية التي طالما دار حولها الحوار النقدي حيث ليصعب أن نضع تصنيفا فنيا للقصائد على مستوى المنهج الشكلي لصياغتها بين ما يسمى بمقدمة أو رحلة أو موضوع أو خاتمة ، ومن جانب آخر نلمس اختفاء المقدمات بصفة خاصة وانسحابها من القصائد النسائية مهما كان طولها ، وكأن القصيدة النسائية تبدو نسجا فنيا متكاملًا يتوقف عند الخيوط المتكاملة للتجربة فحسب ، ولذا تبدو التجربة في الشعر النسائي أشد قربا من كل مقاييس الصدق من هذا المنطلق الذاتي الذي لا يشغل بنفس القوالب الثابتة ولا أن يستغرق الشاعرة الجهد في هذا الجانب قدر انشغالها بتلقائية تصوير التجربة بصرف النظر عن الإطالة والقصر في القصيدة ، أو عن التصنيف الفني لها بين مقدمات وغير مقدمات ، فهي أشبه ماتكون بالدفعة الشعورية حين تغلب عليها العفوية وتنسجم مع مجموع الأدوات الفنية لدى الشاعرة فهو تصور نفسها في شعرها ، وترسم صورة لتفاعلها مع موضوعاتها مع تغليب تلك الذاتية في معظم الأحيان .

بعد هذا يمكن أن نتلمس العناصر البارزة في التجارب النسائية والتي يمكن تأملها في تحديد تلك السمات الموضوعية الفارقة بين ماتصوره المرأة ومايصوره الرجل بشرط أن نحتكم هنا إلى القاعدة العامة السائدة في شعر الرجال لا أن نشغل بالاستثناء دون القاعدة ، أعني ألا نعتد في قياس تجربة الغزل - على سبيل المثال - بالشعر العمري كقاعدة يقاس عليها بقدر ما يظل استثناء بين الشعراء الغزليين ، ومن ثم قد نتلمس موازيا لهذا الاستثناء في شعر بعض النساء ممن تحولن بالغزل إلى أنفسهن كما فعل عمر حين أدار ضروبا من الحوار على لسان المرأة ، وهي تسعى خلفه تحكمه في ذلك عقدة النرجسية أو الاستعلاء ، فها هي المرأة تكاد تتغزل في نفسها فتذكرنا بفخر الرجل بفروسيته ومروءته وحماية جاره ، عندئذ يتحول غزلها بذاته إلى باب الفخر عند الرجال وتظل من حقها هذه المنطقة إذا اعترفنا بتميز رصيدها في هذا الجانب وهو الجمال الذي تتمتع به ، ومن ثم تتغنى بصوره وتصور ملاحظه على طريقة سلمى بنت القرامطيسى حين تقول :

عيون مها الصريم فداء عيني	وأجياذ الطباء فداء جيدي
أزّين بالعقود وإن نحري	لأزين للعقود من العقود
ولأشكو من الأوصاب ثقلا	وتشكو قامتى ثقل النهود
ولو جاوزت في بلد ثمودا	لما نزل العذاب على ثمود

وربما انتقلت الشاعرة من ذاتها على هذا الوجه الصريح لتعكس صورا أخرى لجمالها
من خلال تلمس مقاييس الجمال في الظباء حين ترى فيها الشاعرة نفسها فتقول الشريفة
أمة العزيز الحسينية :

ياظبية ترعى بروض دائما إني حكيتك في التوحش والحَوْدُ
أمسى كلانا مفردا عن صاحب فلنصطرأ أبدا على حكم القدر

وتبدو الشاعرة شديدة الحرص على بقاء جمالها تحشى ضياعه ، ألا يمثل رصيدها
الأساسي في الحياة ؟ فهي تلتمس معاملة - كما رأينا - في الظباء وتحشى ذبوله مع مرور العمر
وسرعة الأيام فيشغلها شبابها وتعمل للشيب ألف حساب فتضيق به وتصور واقعها النفسى
في صدق حين تقول :

أرى روضة قد حان يوم قطافها ولست أرى جانٍ يمد لها يدا
فوا أسفأ يمضى الشباب مضيعا ويبقى الذئى ما إن أسميه مفردا

وكثيرة هى لغة الإعجاب بالذات لدى النساء حتى تمثل ظاهرة تشيع بين كثيرات على
بحو ما يروى عن نسوة الأعرابي اللائى راحت كل واحدة منهن تصور نفسها من هذا المنظور
الغزلى ، فتقول الكندية :

كأنى جنى النحل والزنجبيل وصفو المدامة والسلسبيل
يزين سنا الوجه لى مَبَسَمٌ كمثل اللآلى وعين كحيل^(١)

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما ء نصفا قضيبا ونصفا كثيبا
والبسنى مايسوء الحسود جمالا وملحا وحسنا عجيبا

وقالت الشيبانية :

أفوق النساء إذا ما اجتمعن كبدر السما ونجوم الدجى
ويقصرُ عنى جميع الصفات فمن نالنى نال فوق المنى

وقالت الغنوية :

تزود بعينك من مهجتى فقد خلق الله منى الجمالا
إذا ماتفرست فى رؤيتى رأيت هلالا وأحوى غزالا

(١) بلاغات النساء ٢٠٩ .

وهي مواقف تعكس قدرا واضحا من خصوصية المرأة في إعجابها بنفسها وهي تردد نفس الصفات التي يعجب بها الرجال حول الجمال والحسن وطيب الأصل والتفوق على الأخريات على درجات من المغالاة التي تنعكس في شعر كل واحدة منهن على حدة .

وعلى طريقة الرجال في شكوى هجر المحبوبة ورفضها صلة المحب والاعتداد ببخلها وهجرها ، نجد تميزا واضحا في شعر النساء حين يتخذن في الحب مجالا للعتاب ولوم المحب إن هو أخلف وعده على طريقة أميمة زوجة ابن الدمينة الذي هام بها مدة ثم انقطع عنها ثم عاد إليها ثانية ، فاتخذت من موقفه هذا مجالا للوم والعتاب حين قالت « (١) :

وأنت الذى أخلفتنى ما وعدتني وأشمّت بيم من كان فيك يلوم
وأبرزتني للناس ثم تركتني لهم غرضا أرمى وأنت سليم
فلو كان قول يكلم الجلد قد بدا بجلدى من قول الوشاة كلوم

وقد مر بنا من الشواهد ما يسجل غيره المرأة من الأخرى في عالم الغزل مما يدخل أيضا ضمن تلك السمات الخاصة بشعر النساء ، ومحسن قراءته مرة أخرى من هذا المنظور في الاستشهاد به هنا .

وضمن هذا التميز يأتي الموقف بين المرأة والمرأة حين تعتب عليها وعندئذ قد تدخل زوجها طرفا في هذا العتاب فينال من التعريض مالا ينتظر على نحو ما كان من ليل الأخيلىة في عتابها لعاتكة بنت يزيد بن معاوية ومامت به عبد الملك في قولها :

أعاتك لو رأيت غداة بنا عزاء النفس عنكم واعتزامي
إذن لعلمت واستيقنت أني مشيعة ولم ترعى ذمامي
أجعل مثل توبة في نداء أبا الذبّان فهو الدهر دامي (٢)
أقلت : خليفة فسواه أحجى بإمرته وأولى باللثام
لثام الملك حين تُعد كعب ذو الأخطار والخطط الجسمام

فهى صورة نسائية بكل عناصرها ومدلولاتها إذ يدور الحوار بين امرأتين تتفاخر كل منهما بزوجها وتقبح زوج الأخرى مما يقرب من باب العتاب من ناحية وباب الهجاء من ناحية أخرى . ومثل هذه السمات الخاصة ما تورده الشاعرة في غزلها من محاولة التعمية أو تخفيف

(١) الأغاني ٤٧/١٧ .

(٢) كنية عبد الملك لقب بذلك لشدة بخره وموت الذباب إذا دنت من فمه لكراهة رائحته .

الصياغة بمزجه بأحاديث الحنين إلى الوطن وهو سلوك يقترب بنا من حرص مدرسة المتيمين على إخفاء علاقاتهم أو ما ينتشر بينهم من صيغ الحذر والحياء في كشف العلاقة دون التصريح بها أو التعريض بالمحبة ، وقد رأينا في تجربة الحنين لدى المرأة كيف يسوقها الشوق إلى بلادها أو أهلها إلى النظم إن اغتربت وأحست آلام البعد ، وهو ما يستكمل من خلال بعض المشاهد الغزلية التي تغلف بهذا الغلاف من الحنين كأن تقول عقيلة بنت الضحاك في مثل هذا الموقف :

إذا رق النيام فإن عمراً تؤرقه الهموم إلى الصباح
تقطع قلبه الذكرى وقلبي فلا هو بالخلي ولا بصباح
سقى الله اليبامة دار قوم بها عمرو يحن إلى الرواح

فهى تصور ما يصيبها من الأرق وما يصيب قلبها من النصب بسيف فراقها للحبيب لتعكس الصورة من خلال ادعائها لليامة وحنينها إلى أرضها .

وفي غير صور الغزل نلتقى بصور أخرى لهذا التميز تسجل بعضاً منها مواقف المدح التي تفقها الشاعرة بما فيها من بساطة لا نعهد لها نظيراً في مدائح الرجال التي ربما فقدوا فيها ذواتهم أمام هيبة الخليفة أو سلطة النقاد من حوله فراحوا ينظمون وينقحون في القصيدة بما يستوجب لهم حق الرضا عما يقولون ، ومن ثم حق العطاء والثواب لدى المتكسبين وما أكثرهم من شعراء هذا الباب .

ولكن هذه اللغة المدحية تبدو شديدة البساطة بعيداً عن هذا الزحام أو ذلك التعقيد على نحو ما تحكيه لنا أبيات أسماء العامرية التي كتبتها إلى عبد المؤمن بن علي حيث تقول^(١) :

عرفنا النصر والفتح المبينا لسيدنا أمير المؤمنين
إذا كان الحديث عن المعالي رأيت حديثكم فينا شجوناً
رويتم علمه فعلمتموه وصنتم عهده فغمدنا مصوناً

وعلى هذا أيضاً نجد ضرباً من جرأة الشاعرة حين ترتجل قولها في المدح وهو من بين أبواب الشعر العربي التي قلَّ فيها هذا الارتجال نظراً لخطر الموقف وهيبة الممدوح ، ففي غيره قد يرتجل الشاعر ، ولكن الشاعرة لم تتردد في نظم بعض أبياتها مدحاً ارتجالياً على نحو

(١) نفع الطيب ٢٩٢/٤ .

ما نظمته عائشة القرطبية وقد دخلت على المظفر بن المنصور بن أبي عامر وبين يديه ولد له
يلاعبه فقالت :

أراك الله فيه ما تريد ولا برحت معاليه تزيد
فقد دلت مخايله على ما تؤمله وطالعه السعيد
تشوقت الجياد له وهزال حسام هوى وأشرقت البنود
فسوف تراه بدرا في السماء من العليا ضراغمة أسود
فأنتم آل عامر خير آل وليدكم لدى رأى كشيخ
وليدكم لدى حرب وليد

وكانما أقصاها الارتجال عن التوقف عند شخص المدوح ذاته بل انصرفت كلية إلى
صيغ دعائية له ثم دخلت إلى مدح ابنه ممزوجا أيضا بصيغ الدعاء ومنه إلى مدح أسرته جميعا
من جذورها إلى فروعها من خلال أصالة شيوخها وقوة أبنائها على مدار الأجيال ، ولكنه
ارتجال يحسب للشاعرة لا عليها فقد جمعت فيه بين التقرير والتصوير فجاءت بعرض فنى
طيب إذ نظر إليه من هذه الزاوية . وربما مدحت الشاعرة ابنها ، وهذا نادر جدا ، ويأخذ
شكلا قصصيا على نحو ما يروى عن غنية الأعرابية وإعجابها بابنها وقد واثب مرة فتى من
الأعراب فقطع الفتى أنفه فأخذت دية أنفه ، فحسنت حالتها بعد فقرها ، ثم كان لابنها
أن يواثب آخر فتقطع أذنه وتأخذ الدية ، وثالث يقطع شفته فتحصل على دية ، حتى إذا
ما رأت ما كثر لديها من الأموال مدحته بأرجوزة تقول فيها :

أحلف بالمسرة حقا والعصا أنك خير من تفاريق العصا

ومن المواقف الخاصة أيضا في الشعر النسائي ما رأيناه من شعر المرأة حين تمدح المرأة
وقد مر بنا شاهد على ذلك في مدح الحجناء بنت نصيب للمهدى وإبنته عليه ، وما كان من
تقدم الشاعرات لعلية بحكم مكانتها كأمية عباسية ، وليس لدينا ما يقابل هذا إلا ما ندر
لدى الشعراء الرجال من مدح لزبيدة زوجة الرشيد أو الخيزران فهو ليس قاعدة سائدة في
شعر المدح .

وفي مدائح النساء وجدنا تحول المدح أحيانا إلى ضرب من العتاب على نحو
ما صنعت سكن مع المعتصم بالله ، وربما تحول إلى ضرب من الشكوى الصريحة
والاستعطاف الواضح على طريقة حسانة التميمية وما كتبت إلى الحكم بن هشام بعد وفاة
أبيها قائلة :

إنسى إليك أبا العاصي موجعة
قد كنت أرتع في نعماه عاكفة
أنت الإمام الذي انقاد الأنام له
لا شيء أخشى إذا ما كنت لي كنفاً
لا زلت بالعزة القعساء مرتديا
أبا المخش سقته الواكف الديم
فاليوم آوى إلى نعماك يا حكيم
وملكته مقاليد النهى الأمام
آوى إليه ولا يعرفونى العدم
حتى تذلل إليك العرب والعجم

وقد استطاعت التجويد في مدحتها فجعلت الإمام أبا لها بعد موت أبيها ولذا تنتظر
ألا تضيق نعم الأب من بين يديها ، فهي تستعين على حاجتها بما مدحت به الإمام ؛
السلطة والنهي والعقل وقيادة الأنام وعزة المكانة التي يعترف له بها العرب والعجم على
السواء .

وربما امتزج المدح لديها بشيء من شكوى الرعية ، وعندئذ تتحدث بضمير الأنا
ممزوجا بهذه الصيغة الجماعية للشكوى التي ترفعها إلى الخليفة المهدي على مسمع من ابنته
علية ، وإن كانت الصيغة لديها يمكن أن تقبل على أساس من شكوى أسرتها حين تقول
الحجباء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا
أمير المؤمنين ألا ترانا
أمير المؤمنين ألا ترانا
أضر بنا شقاء الجدد منه
وأحواض الخليفة مترعات
أمير المؤمنين وأنت غيث
يعاش بفضل جودك بعد موت
خنافس بيننا جعل كبير
أنا من سواد الليل قير
فقيرات ووالدنا فقير
فليس يميزنا فيمن يميز
لها عرف ومعروف كبير
يعم الناس وإبله غزير
إذا عألوا ويجتبر الكسير

وفي التجربة الهجائية نجد نماذج لهذا التميز في الشعر النسائي إذ تختفي أولا صورة
الهجاء من ذوى المشهد الخاص الذي يخيف الخصم ، أو ذلك الشاعر الضخم حين يقف
في الأسواق الأدبية هاجيا خصمه على المستوى الفردي أو القبلي لدى شعراء النقائض مثلا ،
أو ذلك التحول إلى الهجاء السياسي في ظل الشعوبية في العصر العباسي ، يختفي هذا كله
من هجائيات النساء لتأخذ شكلا متميزا وتسير في اتجاهات خاصة أقرب إلى طبيعة المرأة
وأكثر دلالة عليها كأن تهجو الأم ابنا وتتهمه بالعقوق وتهجو زوجة ابنا في نفس الوقت
كما رأينا في التجربة الهجائية ، وكذا ظاهرة هجاء الأزواج التي لم تقابل في هجائيات

الرجال إلا نادرا حين يضيق الشاعر بزوجته فيهجوها ، ولكنها تكاد تكون ظاهرة كما رأينا في شعر النساء ، وكذا ما عرضنا له من هجاء الشاعرة لزوجها الثانى فى نفس الوقت الذى تبكى فيه زوجها الأول وترثيه ، وتبدو لوحة الرثاء على نحو ما عرضنا أيضا فى التجربة الرثائية بمشابهة معرض لكشف خصائص التجربة النسائية بدءا من لجوئها إلى الرجز فى الرثاء كما فى نظم هند بنت عتبة :

يا عين بكى عتبه	شيخا شديد الرقبه
يطعم يوم المسغبة	يدفع يوم المغلبه
إنسى عليه حربه	ملهوفه مستلبه
لهبطن يثربه	بغارة منثعبه

وهو إيقاع يبدو أقرب إلى الحس الحربى وقد انصرف إليه كثير من الرجاز فى غير الرثاء . . وتزداد حدة الرثاء لدى المرأة حتى يتحول إلى ضرب من النحيب بل أحيانا إلى الجنون الممزوج بالبكاء وهو ما نفتقده فى رثائيات الرجال فربما بدا قريبا هنا من التجربة النسائية الواهية فإذا أم حكيم تكاد تفقد صوابها حين فقدت ابنيها فإذا هى تطوف فى المواسم تنشد الناس ولا تريد أن تصغى إلى أحد وكأنها لا تعقل من أمورها شيئا :

يا من أحس بابنى اللذين هما	كالدترتين تشظى عنها الصدف
يا من أحس بابنى اللذين هما	سمعى وقلبى فقلبى اليوم مزدهف
يا من أحس بابنى اللذين هما	مخ العظام فمخى اليوم مختطف
نبئت يسرا وما صدقت ما زعموا	من قوطم ومن الإفك الذى اقترفوا
أنحى على ودجى ابنى موهقة	مشحوذة وكذاك الإفك يقترف
فالآن العن سرا حق لعنته	هذا لعمر أبى بسر هو السرف

وأظنها لغة هجائية خاصة بالمرأة الذين سجلت لهفتها وشدة حزنها فى تكرار صيغة (يا من أحس بابنى اللذين هما . . .) إلى جانب ما رصدته من حواسها وما أصاب قلبها وعقلها من الألم والضياع وكيف راحت تكذب القوم فلا تريد أن تصدق أحدا يحمل إليها نبا ولديها . وفى أحاديث الرثاء وحدنا مواقف نسائية متميزة يعكسها أيضا موقف الزوجة من رثاء أزواجها الأربعة وكيف تعرف الصبر فلا تجزع ولها فى كل رحلة فى حياتها ضرب من هذا الرثاء وصيغ البكاء والدعاء على القاتل وهو ما عرضناه فى رثائيات عاتكة بنت زيد ومن الصيغ الهجائية المتميزة فى شعر المرأة ما تعرضه ممزوجا بالهجاء وكأنها بذلك تمزج بين

معجمين متباعدين إلا من خلال مشاعرهما وتجاربها الخاصة فهذه ليلي تبكى زوجها توبة
وتكثر من قول الشعر في رثائه وتمزج بينه وبين الهجاء والسخط على الآخرين فنقول :

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت	صدور الأعلى واستشال الأسافل
ونعم الفتى ياتوب كنت ولم تكن	لُتسبق يوماً كنت فيه تحاول
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	بجد ولو لامت عليه العواذل
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	ولو لام فيه ناقص الرأي جاهل
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	إذا كثرت بالملحمين التلاتل
أبى لك ذم الناس ياتوب كلما	ذُكرت سماح حين تأوى الأرامل

صحيح أن الخط النفسى واحد في إيقاع تجربة باكية حزينة تبكى فيها الشاعرة زوجها
وتضيق بكل الرجال من بعده فلا تراهم إلا أدنياء إذا قيسوا بشجاعته وفروسيته فترتدى هنا
ثوب الهجاء والرثائية معا ، وهى ترى الآخرين صغارا إذا قيست شجاعتهم بشجاعة
المرثى ، كما ترى فيهم عواذل لا ثمين تبعث إليهم بسخطها فلا ترى فيهم إلا ناقص الرأي
جاهلا ، وهى لا ترى في غيره إلا فارسا منهزما عاجزا عن تحمل ما كان يحتمله فارسها فترى
في الآخرين معالم الجبن والتخاذل خاصة منهم من اعتاد ذمه أو ذكره بسوء ترد عليه فيه
أخلاقه وذخائر صفاته .

ومن الغريب أن نجد نماذج رثائية للنساء تغنى من خلال كبار المغنين على نحو ما كان
من إبراهيم الموصلى حين غنى من رثائيات الخنساء قولها :

أعيني جودا ولا تجمدا	ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل	ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العماد	ساد عشرته أمردا
إذا القوم مدوا بأيديهم	إلى المجد مد إليه اليدا
فقال الذى فوق أيديهم	من المجد ثم مضى مصعدا
ترى المجد يهوى إلى بيته	يرى أفضل الكسب أن يجمدا
وإن ذكر المجد ألفيته	تأزر بالمجد ثم ارتدى

ولا شك أن ظاهرة الصدق النفسى وغلبة الأنا الصريحة تبدو أشد ما تكون ظهورا
في النماذج الرثائية النسائية ، وهذا ما لا يجب الاستشهاد عليه حتى يكاد يتحول إلى ظاهرة

عامة في المراثية النسائية تتفاقم صورتها الخطرة في لغة الانتحار الذي تلجأ إليه المرأة إذا ما ضاقت بها الأمور إزاء موت زوجها وإذا النساء من حولها يبكينها فتقول إحداهن :

الله دركُ ماذا لقيت من غسان
 قتلت نفسك حزنا يا خيرة النسوان
 وفسيت من بعد ما قد همت بالعصيان
 وذو المعالي غفور لسقطة الإنسان

وكان الشاعرة ترصد في هذه الأبيات السريعة قصة أم عقبة بنت عمرو التي انتحرت بسبب إخلافها وعددها لزوجها غسان بالأا تتزوج رجلا بعد موته ، وإذا هي تحفظ العهد مرارا أمام كل خطيب يأتيها حتى إذا مرت الأيام وتزوجت رأت زوجها غسان في منامها وهو يذكرها بخيانة عهده فيقول :

غدرت ولم ترعى لبعلك حرمة ولم تعرفي حقا ولم تعرفي عهدا
 ولم تصبري حولا حفاظاً لصاحب حلفت له تباً ولم تنجزى وعدا
 غدرت به لما ثوى في ضريحه كذلك ينسى كل من سكن اللحد

فإذا بها تفرع من حلمها وتنشد هذا الشعر على الرغم من تكذيب النساء لها فيما تقول حتى انتهى بها الأمر إلى الانتحار على ما تذهب إليه الرواية ، وإلى جانب وفاء الرائية ومخاوفها ومعاناتها إلى هذه الدرجة يمكن أن نلتمس صورا أخرى من التميز تطرح معظمها في الإكثار من الصيغ البكائية الصريحة ، بل تسرف الشاعرة في تصريحها بالبكاء أو حتى بطلب البكاء (بكت عيني ، وبكت عيني ، يا عين جودي ، أعينى جودا . . .) وهو بكاء واستبكاء قد يصحب بالحديث عند القتائل الذي سلب الرائية مراثيها على نحو ما رصدته عاتكة بنت زيد في رثاء عمر حين قتله فيروز فقالت في رثائه :

وفجعنى فيروز لادر دره بأبيض تال للكتاب منيب
 فلما قتل الزبير على يد عمرو بن جرموز راحت تذكر بعدا للجريمة في قولها :
 غدر ابن جرموز بفارس بهمة يوم اللقاء وكان غير معرّد
 شئت يمينك إن قتلت لسلما حلت عليك عقوبة المتعمد

(١) أخبار النساء ١١١ .

فإذا ما جاءت إلى رثاء الحسين اكتفت بذكر الأعداء ممن تحاذلوا وتركوه صريعا في يوم
كربلاء :

وحسينا فلا نسيتُ حسيناً أقصدته أسنة الأعداء

وفي ختام حديث تميز الشعر النسائي تبقى أمامنا مجموعة من الصيغ النسائية التي
سارت ما بين أيدينا من شعرهن تظل شاهدا مؤكدا لهذا التميز ، ويقوم اختيارنا لها بخكم
قربها من حس المرأة ودورائها في شعرها دون إحصاء ولا استقصاء إلا ما يكفي للدلالة على
الظاهرة فحسب على ما نجده في مقومات التصوير من حُس نسائي في تشبيه الدمع بالجمان
في قول الخنساء :

يا عين جودي بدمع منك منزور مثل الجمان على الخدين محذور
وقولها :

فيضا كما انخرق الجمان وجمال في سلك الفواحم
وقولها :

أما لعينيك لا تهجع تبكى لو ان البكا ينفع
كأن جهانا هوى مُرسلا دموعهما أو هما أسرع

وكذا حديثها عن السوار كمادة تشبيهية أقرب إلى طبعها وجزء من صلبها :

قد كان خالصتي من كل ذى نسب مثل الرديني لم تنفذ شببيته
فقد أصيب فما للعيش أوكار كأنه تحت طي البرد أسوار

وقول أنس القلوب :

قدم الليل عند سير النهار ويدا البدر مثل نصف السوار

أو تناول التشبيه من خلال نظم الدر :

ففاضت عند ذلكم دموعي على خدي كمنحدر الفريد

أو قول خزامي في اعتذارها لابن المعتز :

أتانى قريض يا أميري محبرٌ حكي لي نظم الدر فُصل بالشذر

أو حديث الشاعرة عن الحلبي وتزين عنقها في لوحة الشكر والاعتراف كما في قول مريم
بنت أبي يعقوب الأنصاري :

مالي بشكر الذي نظمت في عنقي من اللآلي وما أوليت من قبَل
حليتني بحلى أصبحت زاهية بها على كل أنثى من حلى عُطل

أو قول سلمى بنت القراطيسي في غزلها في نفسها :

عيون مها الصريم فداء عيني وأجساد الأطباء فداء جيدي
أزبن بالعقود وإن نحري لأزين للعقود من العقود

وكذا حديث الطيب والمسك في هجاء أم الأسود الكلابية لزوجها :

يرى الطيب عارا أن يمس ثيابه أو المسك يوما إن علاه صوارها

وحديث الكحل عند قتيلة بنت النضر بن الحارث في قولها :

ما بال عيني لا تنام كأنما كُحلت مآقيها بكحل الأرمد

وعند الخنساء :

إنى أرقت فبت الليل ساهرة كأنما كُحلت عيني بعوار

والمهر في قول عصيمة بنت زيد التعديية وهي تهجوز زوجها :

يقولون لم تأخذ عصيمة مهرها كأن الذي يلحى عصيمة لاعب
ولو مارسوا ما كنت فيه لأخرجوا ورائي ولم يطلب إلى المهر طالب

وكذا البرقع في هجاء عائشة بنت عمارة لرجل أصلع :

يروم الزواج بما لو أتى يروم به الصفع لم يصفع
برأس حويج إلى كيه ووجه فقير إلى برقع

ثم هذا الحديث المتكرر حول النار والخطب كما في هجاء أم ثواب لزوج ابنتها في صورة من واقع حياة المرأة مع النار والخطب :

ولو رأتنى في نار مسعرة ثم استطاعت لزادت فوقها الخطبا

وكذا النار والرحى في قول الخنساء :

كأن العين خالطها قذاها لحزن واقع أفنى كراها
على وليدٍ وزين الناس طرا إذا ما النار. لم تر من صلاها
أسيدكم وحاميكم تركتم على الغبراء منهدم رحاها

وتكرر صور الحلى النسائية في مشهد الخاتم والخنصر عند عليّة بنت المهدي :
قد ثبت الخاتم في خنصري إذ جاءني منك تجنيك

ومشهد اللآلى في إعجاب الكندية بنفسها :

كأنى جنى النحل والزنجبيل وصفو المدامة والسلسبيل
يزينُ سنا الوجه لى مَبَسَم كمثل اللآلى وعين كحيل

وكأنها تنطق بعمق واقعها التي تزيدها تعبيراً عن حجم الخطب وإبراز مشاهدته على
ما في صورة النار من تكرار عند الخنساء :

أرقت ونام عن سهري صحابي كأن النار مُشعلهُ ثيابي
أو في ارتباطها بالقدر والرجل :
فإذا أضاء وجاش مرجله

فلنعم رب النار والقدر أو ربطها بالطبخ والمرجل في فورانه :
كمرجل طبخة حين فارا
وتُروى السنان وتردى الكمي

وكثيرة في شعرهن صورة الدموع وهي تسيل أيضاً على الخدود على طريقة الخنساء :
كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار

وكذا ما صورتها الأخيلية من استبكاها النساء على توبة :

لتبك عليه من خفاجة نسوة بهاء شؤون العبرة المتحدر

وتكثر هذه الصيغ النسوية أيضاً في الحديث عن الفجيجة صراحة على طريقة عاتكة
في مقتل عمر :

فجمعني فيروز لا در دره بأبيض تال للكتاب منيب

أو ما يتعلق من سلوك الواهة الحزينة :

تبكى لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار

أو استبعاد النوم وتصوير حجم الألم والوله على طريقة خولة بنت الأزور :

أبعد أحمى تلذ الغمض عيني فكيف ينام مقروح الجفون
سأبكي ماحييت على شقيق أعزّ على من عيني اليمين

وكذا في صورة الواهة التي تكاد تقتل نفسها على حد تصوير الخنساء :

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي
ولكن لا أزال أرى عجولاً وبأكية تنوح ليوم نحس

ولأ تبرح تبكيه بكل الصيغ النسائية بما يكفي لتضخيم حجم الكارثة والبكاء :

فيا لهفى عليه وهلف أمى أيصبح في الضريح وفيه يمسى

وكذا في تصويرها لأشباهاها في هذا الوله :

أسائل كل واهة هبول يراها الدهر كالعظم المبيض

وكثير لذيها تكرر هذه الصيغة حول لهفتها على مرثيها :

لهفى على صخر فإنسى أرى له نوافل من معروفه قد تولت
ولهفى على صخر لقد كان عصمة لمولاه إن نعل بمولاه زلت

وكذا في قولها :

وقائلة والنعش قد فات خطوها لتدركه : يا لهفى نفسى على صخر

وعلى طريقها في معجم الويل والهلاك على نحو قولها :

ويلى عليه ويلةً أصبحت حصنى مُنكر

وقولها :

ويلاى ما أرحمُ ويلاً . ليه إذ رفع الصوت الندى الناعيه

ومثل ذلك تصويرها بكاء الثكلى في قولها :

لأبكينك ما ناحت مطوقةً وما سریت مع السارى على الساق
تبكى عليك بُكا ثكلى مفجعةً ما إن يجف لها من ذكره ماقى

وما قد يصحب هذا البكاء لدى المرأة من العويل :

بكيّك في نساء مُعولات وكنّت أحقّ من أبدى العويلا

وما يلتقى به من سلوك جاهلى حول تشقيق الجيوب ولطم الخدود :

يشققن الجيوب وكلّ وجه طفيفاً أن تصلى له وقلاً

أو مشهد حلق الرأس وضربها بنعلين على سلوك الجاهليات وربما تجاوزت الشاعرة هذا السلوك لإدراكها عدم جدواه كما تقول الخنساء :

فلا وأبيك ما سلَّبتُ صدرى بفاحشة أتيت ولا عقوق
ولكنى وجدت الصبر خيرا من النعلين والرأس الحليق

وتكثر لديهن التعبيرات الدالة على صلة القربى من ناحية، وعلى خطر فقد الميت من ناحية مما يجسده الحديث عن اليتيم والترمل على طريقة قول الخنساء :

فابكى أخاك لأيتام وأرملة وابكى أخاك إذا جاورت أحبابا
أو فى استعارتها سلوكه منهن قبل موته وقد كن يلجان إليه :

كم من ضرائك هلاك وأرملة حلوا لديك فزالت عنهم الكرب
وتعود إلى شبيهه بالصياغة السابقة فى قولها :

وأبكى أخاك لأيتام وأرملة وأبكى أخاك لحق الضيف والجار
وكذا كان سلوكه مع جاراته على ما فيه من الطهر والنقاء :

لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة حين يحلُّ بيته الجار

وهو قريب من تصوير ليل الأخيلية لتوبة :

أبى لك ذم الناس يا توب كلما ذُكرت سماح حين تأوى الأرامل

ولا داعى لشواهد الأخوة التى ازدحمت بها صور الرثاء لكثرتها المفرطة لدى الشاعرات ، ويبقى حولها هذه الدلالات التى قد تصور فيها الشاعرة فقد مرثياها وقد أهاض جناحها على طريقة الخنساء :

بكت عينى وحق لها العويل وهاض جناحى الحدث الجليل

أو ما تصوره من مكانته لديها إذ كان صقرا وليثا فتقول هند بنت أثاثة فى تهديد هند بنت عتبة متخذة سندها من بطولة حمزة وعلى :

صبحك الله قبيل الفجر بالهاشميين الطوال الزهر
بكل قطع حسام يفرى حمزة ليثى وعلى صقرى

ويحكم هذه العلاقات الحميمة التى ترقى فيها صور الأخوة تعرض الشاعرة حديثها حول آلام المهجة لفقده كقول تريف جارية المأمون فى رثائه :

والله ما كنت أرى أنسى أقوم في الباكين أبكيه
والله لو يُقبل فيه الفدا لكنت بالمهجة أفديه

وهو ما ينعكس في صورة الفؤاد لدى المتصوفة حين تترنم رابعة الشامية بنت سليمان
بقولها ، (وهى منسوبة خطأ لرابعة العدوية) :

ولقد جعلتك في الفؤاد محدثي وأبحت جسمي من أراد جلوسى
فالجسم منى للجليلس مؤانس وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى
وهو شبيه بما تردد عند رابعة العدوية من قولها :

يا سرورى ومنىتى وعبادى وأنيسى وعُدَّتى ومرادى
أنت روح الفؤاد أنت رجائى أنت لى مؤانس وشوقك زادى

ومن مثل هذه التعابير النسائية ما يرد في تصوير جمال المرثى ويبدو أنها بدت صورة
أقرب إلى شعرهن منها إلى شعر الرجال على منهج الخنساء حين تقول في أخيها :

ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا
وقول ليلي في زوجها :

عفيفا بعيد الهم ضلبا قناته جميلا محياه قليلا غوائله
وهو ما يرد تصويرا في مشهد البدر عند أروى بنت الحارث في رثاء على :

إذا استقبلت وجهه أبى حسين رأيت البدر راع الناظرينا
وعند الخنساء :

جُم فواضله تندى أنامله كالبدر يجلو ولا يخفى على السارى

ويمكن أن يضاف إلى هذه النماذج من التعابير والصور النسائية ما تتحدث به
الشاعرة عن إختوتها لأخيها في غير الرثاء على طريقة عليّة بنت المهدي مع أخيها الرشيد
إذ تقول ارتجالا :

تفديك أختك قد حبوت بنعمة لسنا نعد لها الزمان عديلا
إلا الخلود وذاك قربك سيدى لازال قربك والبقاء طويلا

أو ما تكشفه الشاعرة من ذلة المحب وضعفه فإذا عليّة تصرح بذلك وكأنها تفسف
الحب حين تقول :

لا تعيّن من محب ذلّة ذلة العاشق مفتاح الفرج
وقليل الحب صرفاً خالصاً لك خير من كثير قد مُزج

أو ما تصوره الشاعرة من الصحائف والإشارات والكتب على نحو مما قالته عليه
أيضا :

صحائفنا إشارتنا وأكثر رُسلنا الحَدَقُ
لأن الكتب قد تُقرا وليس بُرسلنا نثق

أو تلك الصيغ النسائية في حديث الغزل لدى سكن في خطابها إلى المعتصم :

ما للرسول أتانى منك بالياس أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
فهبك ألزمتنى ذنبا بظلمك لى فما دعاك إلى تخريق قرطاسى
يا متبع الظلم ظلما كيف شئت فكن عندى رضاك على العينين والراس

أو ما يشبه ذلك من صيغ دالة على نباهج من الضعف النسائى لأنه الغزل فحسب ،
بل حتى في أحاديث المدح التى تبدو فيها المادحة على درجة من هوان الأمر الذى تسجله
شكوى الحجناء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه فليس يميزنا فيمن يميز

وكذا ما تسجله حسانة التميمية في قولها :

ليجبر صدعى إنه خير جابر ويمنعنى من ذى الظلامه جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى فى مخالبا كاسر
جدير لمثلى أن يقال مَرُوعَة لموت أبى العاص الذى كان ناصرى

وربما كثرت نظائر هذه الشواهد كلما عدنا إلى مختارات شعر النساء أو ماورد في
الدواوين بما يكفى للإشارة إلى ظهور طبيعة المرأة في هذه التعبيرات الخاصة حيث تبدوها
أقرب إلى عالمها الخاص ولذا يبدو تردها لديها علامة مميزة لشعرها تتكرر لديها بهذه الدلالة
في تصوير ضعفها أو حزنها في أى من التجارب الشعرية المتنوعة ، إضافة إلى تلك الصياغة
المرتبطة بعالمها الخاص من حليها وسوارها وكحلها وشتق جيوبها ولطم خدودها وحلق رأسها
وقتل نفسها وترملها ويتم أطفالها وهول فجيعتها وحديثها عن نارها وطبخها أو نار ألمها
ومهرها وبرقعها وطيبها ومسكها أو بكائها وعويلها وما أصاب قلبها من حرقة الأسى والحزن
إلى غير ذلك مما رأيناه في كم الشواهد المرصودة من خلال هذه الأبيات المتناثرة وهو ما تكتمل
صوره بالعودة إلى القصيدة أو المقطوعة لتأمل أبعاد التجربة النسائية على نحو ما سبق أن
عرضنا له في الفصل الخاص بطبائع التجربة النسائية وأساليب الشاعرات في تصويرها .

خاتمة ونتائج

يظل رصيد هذه الدراسة رهنا بمكانة المرأة العربية في حركة الشعر ، حين تمكنت منها ، وهيمنت عليها ، واستطاعت أن تسهم فيها إسهامات لها فعاليتها وخطورها في الحركة الأدبية بوجه عام . ومن هنا كانت مسيرة البحث منذ تناول دورها إزاء الشعر بين الاستنشاد ، والسماع ، والإبداع ، والحكم ، اعتمادا على ما ورد من أخبار تؤكد ذلك ، واستنادا إلى ما يدعمه من شواهد شعرها .

لقد بدت الشاعرة وريثة فنا طبقا لنظام الإبداع الأسرى الذى أفرز مدارس شعرية تجمع بين الرواية ونظم الشعر ، على غرار ما عرف عن مدارس الرجال ، كما ظهر دورها بارزا في تبادل الإنشاد ، والاستنشاد للشعراء ، من خلال صيغ الحوار والمساجلات ، والإكثار من النظم والارتجال ، والتبارى في القول البديهة .

كما ظهرت في المجالس الأدبية ، ومنتديات الشعراء ، فكانت شاعرة وناقدة معا ، وإن ظل نقدها بمنأى عن المستوى المنهجي المقنن ، فما زال يتوارى في أثواب من الانطباع ، وتسجيل الرؤى الشخصية لها فحسب ؛ وعلى أية حال فقد استطاعت أن تعرض صورة من ذوقها الحضارى ، وبلاغتها ، وفصاحتها ، فكان لها مكانها من أسواق الأدب ، ونصيبتها من التبارى في فن القول ، وتحقيق السبق على بعض من الشعراء الكبار .

وبرزت أعلام الشاعرات تبعا لمقاييس العصور المختلفة ، فكانت لهن مكانة واضحة منذ الجاهلية في إطار مجالس التحكيم ، إلى استمرار تلك المكانة مع إيقاع حضارة العصور التالية على نحو ما برز من تعلق بعض الخلفاء بالجواري من الشاعرات ، وما حققه لهن الشعر من مكانة خاصة في القصور العباسية .

وتتمتد مهمة الشاعرة من مجرد نظم الشعر لكى تندرج ضمن مدرسة فنية ، لها مقوماتها وسماتها الخاصة ، ولها أيضا ذوقها الأدبي الرفيع المتوارث عبر الرواية والإبداع معا ، فكان من حقها أن تسجل إعجابها بجانب من حركة الشعر في عصرها ، بفريق بعينه من شعراء جيلها .

وتتجاوز الشاعرة القديمة حدود السماع والاستنشاد ، وإصدار الأحكام ، لخوض عالم الإبداع والحوار الشعرى على مستويات متباينة بين تلقائية النظم ، إلى ضروب من

الحوار والمساجلة ، وتبادل رسائل الهوى ، إلى تصوير عديد من المواقف الوجدانية ، إلى شيوع للحوار في قصص من الحب العذرى الذى مالت إليه ، إلى مناظرات فنية حملت كثيرا من مشاعرها الخاصة ، وانفعالاتها النسائية ، وعكست طبيعتها الأنثوية ، إلى توزع واضح فى إبداعها بين منطقتى الارتجال والبدئية من ناحية ، والصنعة والروية والأناة من ناحية أخرى .

ثم تنصرف الدراسة إلى عرض تنوع صيغ تصنيف الشعر النسائى طبقا لمقاييس ثلاثة ، أولها المستوى الكمي من خلال تنوع المصادر المستقلة التى عنت بهذا النمط الشعرى بصفة خاصة ، أو تنوع الموضوعات الشعرية وتنوع الشاعرات فيها ، إلى محاولة التصنيف الزمنى حسب حركة الأدب عبر العصور ، إلى ما برز من فرض ذوقها على الشعراء ، إلى تنوع مواقفها تبعا لتعدد موضوعات شعرها، حتى بدأ الكم الرثائى لديها - على سبيل المثال - قادرا على أن يعادل المدائح لدى الشعراء الرجال ، فكان التصنيف ضرورة لتبين ما لديها من طوال القصائد ، وقصارها ، وكذا ما أسهمت به إبداعات فى أطر المقطوعات والأرجاز ، وما شاع لديها من أبيات مفردة تدعم علاقتها بالارتجال والمساجلات ، وما كان كذلك من انتشار للأوزان الخفيفة أو المجزوءة مما يستحق التأمل والتعليق .

ومن التصنيف الكمي يرد التصنيف الطبقي للشاعرات قياساً على تباين سلم الحياة الاجتماعية ، ابتداء من شعر الأميرات وسليلات الأرستقراطية العربية ، وانتهاء بدور الجوارى والمغنيات ، وما قمن به من إبداع فى مجالات النظم والغناء ودور القيان ، ومن هنا يتعين ربط مثل هذا التصنيف بحركة المد الحضارى ، وتحليله من خلال شيوع موجة الغناء ، وضجيج الحياة الجديدة ، مما أبرز دور الشاعرة - حتى الجارية - فى التنظير لفن الشعر ، أو المشاركة فى الموقف السياسى أو الاجتماعى بصورة واضحة . وفى ظلال هذه الرؤى التطبيقية تتكشف وظائف المرأة الشاعرة تبعا لموقعها من نظام الأسرة ككيان اجتماعى متميز ، تبرز من خلاله أمّا أوزوجة ، أو ابنة ، أو أختا ، أو عجوزا ، أو فارسة ، أو مخطوبة ، أو سبيّة ، مع ضرورة تأمل موقعها إن هى أصابت فنا من خلال أبيها ، أو وراثتها موهبته ، على نحو ما يكشفه موقف بنات الشعراء الكبار بوجه خاص .

وانتقالا إلى التصنيف الفنى تتكشف سماته المميزة لشعر المرأة ، وما يكاد يفصله عن شعر الرجال ابتداء من التعرف على شاعرات البيت المفرد ، إلى شاعرات البدئية والارتجال ، إلى مجالات التبارى والمنافسة ، إلى ظاهرة الصنعة والروية ، إلى الإكثار من المقطوعات ، إلى ظهور القصيدة الطويلة ، إلى دور المغنية فى تفاعل الصيغة الشعرية مع

الغناء ، إلى الناقدة في مجال الحكم والاستشهاد ، إلى انتشار ظاهرة المساجلة والمناظرة ، إلى الشاعرة الأدبية التي تحسن التلقى ، إلى الماجنة الغزلة وتجاوزها لحياء المرأة ، إلى المفكرة في إطار الإرجاء أو فلسفة العفو ، إلى الشاعرة المخضرمة ، إلى شاعرة السياسة من ذوات النظرية والالتزام بأبعادها ومبادئها .

وخروجاً من دوائر التصنيف الكمي والطبقي والفني تسير الدراسة مع الشاعرة في إطار مشاركتها الإبداعية ومواقفها ، بدءاً في ذلك من إسهاماتها في السياسة منذ مبايعة النساء لرسول الله ﷺ في صورة الحضور ، والمناقشة ، والتساؤل ، والاستفسار ، والحوار فيما يتعلق بحجم حقوقها وواجباتها ، وانتقالاً إلى مشاركات لها أخرى في المناقضات الشعرية ، ثم في النظريات السياسية على غرار ما بدا من موقف الخارجيات من النساء ، ومن كن منهن شهيدات أو مقاتلات يصفن السيوف ومشاهد القتال ، وكذلك من تشيعن ورحن يبكين الحسين ويصورن وقع أحداث كربلاء .

وتتبن المشاركات السياسية من قبل أميرات البيت الحاكم ، وتأخذ منحى خاصاً في هجاء الزوج ، إذا كان رجل سياسة ، كما تأخذ اتجاهها متميزاً في باب الرثاء السياسي أيضاً .

وبذا بدت المشاركات النسائية على درجة واضحة من العمق في إطار فروسية المحاربة ، أو نظريتها السياسية المطروحة ، أو ما اصطنعتة من حوار متداخل حول حديث الحرب والسياسة معا ، وعندئذ ارتفعت أصوات نسائية مؤيدة للخلافة ، وأخرى معارضة للثورات السياسية المتمردة عليها ، وغيرها تشفق على الخلافة من ضجيج ما أحاط بها من عدوان العصاة والمتمردين ، فبدت الصياغة الشعرية لديها نموذجاً من مواكب الأحداث الكبرى التي ازدحمت بها الساحة السياسية . على أن الجدور التاريخية للمشاركات تعيد إلى الأذهان صورة المرأة الجاهلية ، منذ ارتفع صوتها في زحام الحروب ، وشعر الحماسة من لدن حرب البسوس ، وما تردد فيها من أسماء النساء ، إلى دور الشاعرة في التعبئة الحربية للقوم أورثاء القتلى منهم ، واستنفار الأحياء ليثاروا لهم ، إلى المشاركات الحربية الفعلية التي راحت فيها المرأة تصارع الرجال فتصرعهم ، وتأبى الاستسلام للسبى أو الخضوع للخصوم ، إلى تصويرها لنتائج الحروب والاحتفاء جماعياً - في معظمه - بحكى قصة تغنيها بعصبيتها ، كما يعرض رثاياتها لقومها مما تحولت به إلى واحد من أبواب السياسة الصريحة . ومن السياسة إلى الفن تعددت مجالات المشاركة في أسر الشاعرات منذ وراثة الشاعرة لطرز الإبداع ، وامتلاكها ملكة الإضافة ، فبرز دورها في تصحيح مسار شعر أبيها أحيانا ، على نحو ما سجلته أخبار التاريخ من استكمال مسيرة أسرة أبي الصلت أو أسرة الخنساء من

خلال الشاعرات ، وهو ما يكتمل تصوره أيضا من واقع المساجلات الشعرية التي دارت بين بنات الأسرة الواحدة وأبنائها ، أو حتى بين أجيال الأسرة الواحدة ، مما أسهم - بدوره - في تقارب الاتجاهات الفنية لتلك المدارس ، وترك شهادة للشاعرة بمشاركتها الإيجابية في امتداد الرحلة الشفاهية للشعر منذ ذلك العصر المبكر .

وتتحول الدراسة إلى الموقف لتبين مجالاته وطبيعة النوعية ، ولتتبع خطاه من خلال عناصر الإبداع ، ومقومات التجربة ، إلى صيغ الجدل النسائي مع مواد التجارب ، وانعكاسات شرائح البيئة ومعالم الواقع من خلالها ، وعندئذ تتكشف ملامح التجارب النسائية ومقاييس تميزها ، وأساليب تصويرها ، ويبدو من خلالها ذلك البعد الإنساني العام الذى يلفها ، ابتداء من باب الرثاء الذى غلب عليه الحس الأسرى وصلات القربى ، إلى رثائيات الأزواج وما بدا لها من إيقاع خاص في هذا الباب ، إلى مرثية الأبناء ، إلى صيغ البكاء والإفراط في التحيب ، وتصوير اليأس والعجز أو الصبر والتحمل والدعاء ، لينصرف الموقف إلى أبعاد متميزة قوامها التوقف عند فلسفة الموت ، أو مصارعة الدهر ، أو الإعلان عن تداخل عواطف الرائية بين الآباء والأزواج والأبناء بما يشف عن أصالة التعبير وتلقائية النظم ، وتجاوز الكلفة في معايشة التجارب وتصويرها في أطر واقعية محكمة . ويظل باب المرثية مفتوحا لدى الشاعرات ليدخلن منه إلى أبعاد إنسانية تكشف الرؤى العامة هن ، وتسجل ضروبا من تمزق العواطف والانفعالات ، وتخبط المشاعر بمزيد من القلق والتمزق والحيرة ، قد يحتاج من الشاعرة إلى البحث عن معادلات موضوعية تتسق مع تجاربها ، ولتكن من خلال التوقف عند تصوير دور القبر في استيعاب التجربة ، ورصد أبعادها .

وبذا يتوقف الدرس عند تحليل ملامح اللوحة الرثائية للشاعرة في زحام كثرة الصيغ الباكية التي شاعت فيها ، ومعها من صور الصديق التعبيري ما انعكس من خلال روح الاستسلام ، والانهمام ، والعجز ، والتسليم بالخنوع تحت وطأة الاحساس بالضيق ، والفقد ، وطأطة الرأس أمام الموت الذى يترأى لها دائما نهاية المطاف .

وتتسع مجالات القول على مستوى صراعات الحياة اليومية لدى الشاعرة ، وتسهم في خوض المعارك الهجائية التي تعكس خصوصية تجاربها التي تصرفها إلى رد العدوان ، وتبلورها في نموذج دفاعى متميز يظل مسيطرا على مجالات هجائها في حدود الإطار الأسرى الذى قد تهجو من خلاله زوجها أو زوجة ابنا ، إلى ما سواه من مجالات هجائية أخرى تتحدى فيها الهجائية من الرجال ، وربما مزجت صيغها الهجائية بروح الشكوى ، أو انصرفت به - أى الهجاء - إلى لغة سياسية واضحة .

ثم ظهرت إسهامات المرأة الشاعرة في باب المدح الذئى استطاعت تحويله إلى منعطف جديد له تميزه ، حين أحالته إلى تجربة ذاتية صادقة ، وإن كان المدح ظل لديها نادرا إذا قيس بفن الرثاء ، ولكنه مع هذه الندرة ، يظل علاقة دالة على التحول به إلى فن ذاتي ، له معجمه المتميز الذى ينعكس منه جانب في إعجاب الممدوح بشعر الشاعرة ، أو في مزجه - أى المدح - بتلك الشكوى الصريحة للمرأة ، أو في تفاعله مع لغة الهجاء أو العتاب ، أو النأى به عن المنطقة المطروقة كثيرا لدى المادحين من الشعراء في باب التكسب والاحتراف ، والتمنافس على أعتاب الخلفاء .

ويظل الطابع النسائي ملموساً في أساليب صياغة المدحة التى يسجل فيها ندرة بالغة في مدح النساء للنساء ، كما يسجل فيها تميز خاص في تصوير نوعية عطاء الممدوح ، وندرة واضحة في تصوير مشاهد الرحيل التقليدية ، وكذلك في لوحة الشكر والاعتراف مع رصد ختامى لأهم قسامات المدحة النسائية وملاحظتها الفنية . ومن المدح إلى تجارب الحنين تتوقف الشاعرة طويلا عن اللهجة الجماعية في فخرها بأهلها ، مع تسجيل روح الانتفاء والولاء للقبيلة ، وارتباطها بالحماسات والتجارب الحربية ، ودورانها في نفس الأطر الأسرية التى غلبت على موضوعات الشعر النسائي ، وتعلقها بأطراف الحنين إلى الأهل والوطن مع التركيز على استكشاف فكرة المواطنة لديها كما جسدها إحساساتها بالغبرة ، أو تصويرها لآلامها بسبب منها .

وتتعدد صور الحنين إلى ذوى القربى ، ومعها الحنين إلى الأرض والقوم والركب الرحل ، إلى المرثى والقبور ، إلى البادية ومسقط رأسها ، إلى ضيقها بكلفة الحضارة ، إلى تصويرها لأسباب البعد ومظاهر الاغتراب ، إلى الحنين إلى القتال ، والتزاحم على حياض الموت من خلال المذهب على لغة الخوارج ، إلى تأمل لحظة الاغتراب ذاتها ، إلى تفاعلها مع نزعة الحنين ، إلى تصوير مشاهد القلق ، ومشاعر الخوف ، وملامح الشوق التى غلقت شعرها في إطار هذا الباب بصفة خاصة .

وتمتد ظواهر الحنين لديها لتشمل رفضها اللوم والعدل بسبب منه ، إلى تصوير ركونها إلى الطبيعة ، بما يكفى لتعويض الشاعرة عن غربتها الاجتماعية والنفسية ، إلى مناجاتها الرياح وسؤالها عن الأهل ، إلى الترنح بين عالم الذكرى والحاضر ، إلى تناول آثار ذلك الحنين على جماليات الصياغة ، وتقديرية لغة الأداء ، وغير ذلك من مستويات الإبداع الشعرى .

وفي إطار التجارب الأخرى ترصد الدراسة موقفها من تجربة الغزل موصفة بين البوح والاعتراف والكتمان ، إلى تصوير تجربة السكر والمنادمة على ندرتها واستحيائها في معالجتها ، إلى عرض تجاربها المنضبطة في إطار الزهد أو التصوف ، وعندئذ يبرز المستوى النفسى ، وتتكشف بواعث التجارب التي يمكن التوقف عندها ، وتصنيفها طبقيا ، أو فنيا ، ابتداءً في ذلك من توزيع غزلها بين مدارس العذريين وأبناء الحس الحضارى ، إلى أساليب أخرى عكستها - على سبيل المثال - عشرة المحاربة في قربها الشديد من أساليب المغامرين من شعراء الغزل ، إلى طرح أنساط من الغزليات المتبادلة بين الرجال والنساء ، إلى تهور الشاعرة ، ودخولها باب المغامرة ، وتصويرها للواعج الهوى ، وتباريح السهد والأرق ، إلى نرجسية بعض الشاعرات ، إلى مزج تجارب البوح بالحب مع منطق الحنين إلى الجمال ، ورصد مقاييسه ، إلى ندرة تغزل المرأة في الرجل ، أو تصوير حبها قومه من هذا المنطلق . إلى تصوير آثار ضجيج الحضارة العباسية على شاعرات هذا الاتجاه ، إلى تناول غزل الجارية في الخليفة ، أو غزل الأميرة في عبدها ، إلى صور متناقضة تحكيها أحيانا خفة الظل أو ألوان الدعابة ، والصور الضاحكة التي تصر على عرضها . وبذا ينتهى حوار المبحث حول الغزل النسائى بمحاولة تصنيفه إلى وحدات ، ومدارس ، واتجاهات ، ومجموعات ، إلى جانب تصانيف أخرى تبعا لطبقات الشاعرات ، وثالثة تبعا للتنوع بين مدارج البادية ومستويات التحضر .

ويبدو خوض الشاعرة تجارب الخمر والمجون ظاهرة غريبة استوقفت البحث لمزيد من التأمل والتحليل ، ابتداءً من تناول الأخبار والروايات حول إسراف السكيرة في المنادمة ، حتى راحت تبيع حليها في سبيل الخمر ، إلى رفضها أن تلام بسبب من هذا الإفراط ، إلى الجمع بين الموقفين الخمرى والغزلى على لغة العصر في استكمال دائرة المجون وتوحد جوانبها .

وإذا بالشاعرة تكمل دور الوصيفات والساقيات والخمارات ، وإذا بدورها يزداد بروزاً أمام شعراء الخمر والسكرارى فتعرف سبيلها إليها من واقع الارتجال والبدئية وروح المداعبة ، لتشارك بعد ذلك في فلسفة الارتجال التي اتخذتها سبيلا إلى مزيد من الخمر والتحلل الأخلاقى .

وعلى النقيض من هذه السلوكيات ظهر دور الشاعرة في باب الزهد والتصوف ، منذ إسهامها في مرحلة التوبة الصحيحة ، إلى مشاركتها في عرض فلسفة الزهد ، والترويج لها ، وتصوير الحب الإلهى ، وما حوله من خوف المخلوق ، وتواضعه تجاه خالقه سبحانه ، إلى عرض الزهد النسائى على غرار مدارس الشعر .

ومن الزهد إلى التصوف تقطع الشاعرة رحلة طويلة أساس زادها فيها الانشغال الدائب بالآخرة ، ومحاولة النجاة من غرور الدنيا وفتنها ، حتى تكاد تتحول إلى داعية لتجنب الذنوب والمعاصي ، والدعوة إلى التوبة والعبادة ، والحديث عن مشاهد الحب الإلهي ومقامات الفناء في الذات العليا .

ويبدو اشتراك الشاعرة في باب الحكمة بمثابة إسهام آخر متميز تكتمل به بقية الموضوعات ، وإذا هي تزاخم الشعراء ، وتكتمل لها صورة الزهد ، ومنطق الصوفية على مستوى العقل ، في مقابل الخضوع للمشاعر أو الهوى والمجون ، فهي تعكس فلسفة الحياة على لغة رجال عصرها في تلك الأطر التي طرحت فيها الصوفية مواقفها ونظرياتها إزاء الوجود والحب الإلهي وما سواها . ثم تأتي انتقالة كبرى من واقع هذه الرؤى الموضوعية التي عبرت الشاعرة بطللة لها جميعا ، إلى التوقف طويلا عند أساليب المعالجة والأداء من حيث الشكل الفني من واقع مصادر الشعر النسائي سواء على مستوى شاعرات الدواوين أو غيرهن من شاعرات الرجز وشاعرات البديهة والمقطوعات في محاولة لتلمس ما وراء ذلك كله من أصداء المواقف الاجتماعية ، وخصوصية تجارب الشاعرة نفسها حين تنعدم لديها التهيئة النفسية الكافية للإطالة في قصائد غزلية أو مدحية ، أو حين تختار من الموضوعات التقليدية ما يبدو أكثر اتساقا مع طبيعتها الأنثوية ، أو التوجه بالمدح إلى غير طبيعته لدى الرجال ، فإذا هو أدخل في باب الشكوى أو منطقة الاعتراف بالفضل ، وإذا الشاعرة لا يشغلها كثيرا الالتزام بمقومات الشكل التقليدي أو الإطالة في المعالجة والنظم ، إذ تبدو - غالبا - مغيبة عن الصورة الرسمية في منتديات المديح ومجالس الخلفاء ، وكذلك كان حالها مع الهجاء والمرونة في نظم القصائد على مستوى الشكل في كل الموضوعات على وجه التقريب .

ومن خلال هذا التناول التفصيلي تبرز العلامات المميزة للشعر النسائي وتتكشف ملامح تفوق الشاعرة في أطر المرثية البكاية التي قد تطيل فيها ، بل ربما نظمت حولها ديوانا كاملا على نحو ما كان من شعر الخنساء الذي عُدها شاهدا على ذلك الشكل الشعري الشائع لدى الشاعرة العربية .

وإذا بالمرثية تتحول - في هذه الصورة النسائية بالذات - إلى شكل نمطي في إطار القصيدة أو المقطوعة تبعا للظواهر الشائعة التي يجمعها ديوان الخنساء حيث تتوافر لديها وحدة الموضوع من منطلق القياس النفسي للتجارب ، مع شيوع واضح وغلبة ظاهرة للمقطوعة ، وتنوع مؤكد في البحور الشعرية بما يتسق مع إفراغ التجارب لدى الشاعرات ، وتطويع الأبحر الشعرية لها ، وكذلك مجزوءات تلك البحور .

فإذا ما جاء مبحث الصورة بانث علاقتها بالتجربة النسائية ، ولزمت دراستها على مستوى مادتها ، ومعطياتها ، وأسلوب المعالجة من خلال علاقتها بملكة الخيال النسائي بالتحديد ، وعندئذ يبرز القاسم المشترك في منطقة القصور من خلال الصور المتميزة والمميزة لعالم المرأة ، أو من خلال الصيغ الخطابية التي أسرفت في عرضها ، أو في سيادة النموذج البكائي ، أو شيوع مستويات الأداء التشبيهي المختلفة ، أو تناول العمق الاستعارى في رسم الصورة ، إلى درجات التصوير على مستوى المحسوس أو تجاوزه إلى المجرد ، إلى العمد إلى اصطناع لغة المجاز والرموز والكنائيات ، إلى معالجة الصورة لديها من واقع الموروث والتقليد ، والقاسم المشترك من ناحية ، أو الانفلات من هذا كله إلى منطقة الابتكار والإبداع والإضافة من ناحية أخرى . ثم تأتي دراسة اللغة باعتبارها أداة التعبير الأولى لدى الشاعرة ، ومن خلال علاقة أسلوب المعالجة لديها بمستوياتها المعرفية وواقعها العاطفي ومشكلاتها النفسية ، وعندئذ تبرز ملامح الأداء موزعة بين التقرير والتصوير ، الخبر والإنشاء ، الاستفهام والطلب والخطابية ، البديهة والارتجال ، مدى اتساق اللغة مع السياق الاجتماعى لعصرها ، طبيعة اللون الفردى فيها ، ثم تناول معاشة معجم العصر ابتداء من خشونته على المستوى الجاهلى ، إلى بساطته ووضوحه مع تعدد المستويات الحضارية ، إلى أساليب الأداء اللفظى والإغراق فى الصنعة ، إلى التلاعب اللفظى كظاهرة لغوية نادرة ، إلى البحث عن نماذج من اللغة المتبدلة من واقع الحياة اليومية المعاشة ، إلى اللغة الحوارية وصلتها بالنهج القصصى للشاعرة إلى تأمل ما وراء الإيجاز وصيغ التوكيد والأداء الفعلى من دوافع ، باعتبارها ظواهر لغوية مميزة لشعرها ، إلى تحليل ظاهرة التكرار والظواهر الصوتية ، على غرار حسن النسق ، والترصيع ، وأسلوب القص ، وتنوع أساليب الصياغة اللغوية ، ودلالاتها مع تنوع الضمائر وطبائع توظيفها ، إلى زحام صيغ التوكيد والقسم والدعاء وأبعادها الدينية ، إلى صيغ النداء ، ودوافع الشاعر إلى الإفراط فيها .

ثم يأتى درس التشابه والتميز بمثابة تنويج للدراسة بعد تبنى المفاهيم الواضحة لحدود الشعر النسائي ، ومحاولة كشف لأهم سماته وملاحظه ، فيظل ضمن محاور التشابه ذلك القاسم المشترك بين الشعر النسائي وشعر الرجال على نحو ما تبدى من مشاركات للمرأة فى عالم الفروسية ، وظهور الشاعرات المقاتلات ، ومن شاركن منهن عليا فى موقفه ضد معاوية ، وغير ذلك من صور الإسهام السياسى الذى يكشف دور المرأة فى مشاركة الرجل مما ينعكس فى أساليب التعبير وصيغته ، على نحو ما تعكسه اللوحات الحكمية باعتبارها تجارب إنسانية عامة ، أو مزاحمتها الرجل فى تصوير المعاناة ومشاهد الرحيل فى جوف الصحراء قصدا إلى الممدوح ، أو تناولها لمشاهد الطيف والوعد وخلف الوعد ، فى إطار

حديث الغزل وتجاريه ، أو شكوى الفراق والحنين ، أو التذلل في الهوى على طريقة الشعراء من الرجال ، أو ربط الغزل بالمجون واللهو الصريح والإرجاء ، أو التشابه في أنماط الهجاء الشخصي ، أو قصر الهجاء على الشيب وآلام الشيخوخة . ثم تتبين أخيراً ألوان التميز ، على ما لها من أهمية محورية لهذا الدرس في مجمله ، وأول ما يبدو منها تلك السمات الموضوعية الفارقة بين شعر النساء وشعر الرجال ، ومثلها نرجسية الشاعرة وتميزها بها من خلال إفراطها في إعجابها بنفسها ، إلى تصويرها غيرة النساء من أخريات ضمن مشاهد الحديث الغزلي .

ثم تأتي خصوصية الأداء لديها من خلال بساطة اللغة المدحية ، والتخفف من النموذج المدحى في الموقف ، وإقدامها على الارتجال وقصدها إلى عدم الأناة والروية ، كما يبدو مدح الشاعرة لابنها على قدر واضح من الندرة وكذلك مدح المرأة لنظيرتها من بنات جنسها ، وهو ما ينعكس له نظائر في عالم الهجاء حين تتوجه بسخطها إلى زوجة ابنها وكذلك الابن نفسه حين تتهمه بالعقوق والتمرد ، وهو ما ينسحب - أحياناً - على هجاء الأزواج لدى بعض الشاعرات .

ولعل باباً من أبواب شعرها لم ينل ما نالته ساحة الرثاء من تميز على مستوى الصدق النفسى ، والتصريح بالبكاء ، والإكثار منه ، مما ترك رصيذاً ضحكاً من الصيغ النسائية المتميزة على مستوى التصوير والتقرير معاً .



مصادر ومراجع

« أ » مصادر :

- ١ - ابن الخطيب : المرأة في شتى العصور من لدن آدم عليه السلام إلى الآن ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٩ .
- ٢ - ابن خلدون : المقدمة ، مطبعة التقدم ١٣٢٤ .
- ٣ - ابن خلكان : وفيات الأعيان ، بيروت ١٩٦٧ .
- ٤ - ابن الساعى : نساء الخلفاء ، تحقيق مصطفى جواد ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٥ - ابن سلام : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين ت عبد الستار فراج ، المعارف ، القاهرة .
- ٦ - ابن طيفور : بلاغات النساء ، دار النهضة الحديثة - بيروت ٩٧٢ .
- ٨ - ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة - بيروت ١٩٨٦ .
- ٩ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ت عبد الستار فراج ، دار المعارف .
- ١٠ - ابن قتيبة : عيون الأخبار ، دار الكتب ١٩٢٥ .
- ١١ - ابن قيم الجوزية : أخبار النساء ، منشورات مكتبة الحياة بيروت .
- ١٢ - ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ت عبد الستار فراج ، المعارف .
- ١٣ - ابن هشام : السيرة النبوية ، تعليق طه عبد الرؤوف سعد القاهرة .
- ١٤ - أبو زيد القرشى : جهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٠ .
- ١٥ - أبو على القالى : الأمالى ت محمد مفيد قميحة ، بيروت ١٩٨٧ .
- ١٦ - أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ،، بيروت ١٩٨٧ .
- ١٧ - أبو محمد بن جعفر السراج : مصارع العشاق - صادر بيروت .

- ١٨- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة .
- ١٩- أبو هلال العسكري : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة .
- ٢٠- الأصمعى : الأصمعيات ، ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون المعارف ، القاهرة .
- ٢١- الجاحظ : البيان والبيتين ، المطبعة التجارية ١٩٣٢ .
- ٢٢- الحصرى : زهر الآداب وثمر الألباب ، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ .
- ٢٣- الخطيب التبريزى : شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، عالم الكتب بيروت .
- ٢٤- الخنساء : شرح وتحقيق إبراهيم عوضين القاهرة ١٩٨٦ .
- ٢٥- الخنساء : شرح ديوانها مع أهم أخبارها ، اسماعيل اليوسف ، دار الكتاب العربى - سوريا .
- ٢٦- الخنساء : شرح ديوانها ، عبد السلام الحوفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- ٢٧- السيوطى : المستظرف من أخبار الجوارى ، ت صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ١٩٦٣ .
- ٢٨- المرزبانى : أشعار النساء ، ت سامى مكى العاتى وهلال ناجى ، دار الرسالة بغداد ١٩٧٦ .
- ٢٩- ليلى الأخيلىة : ديوانها تحقيق خليل إبراهيم العطية ، دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٧ .
- ٣٠- المفضل الضبى : المفضليات ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، المعارف القاهرة ١٩٧٠ .
- ٣١- المبرد : الكامل فى اللغة والأدب ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٣٢- ياقوت : معجم الأدباء ، دار الفكر ، بيروت ١٩٨٠ .

« ب » مراجع :

- ٣٣- إبراهيم محمد الجمل : فضائل النساء فى السنة والتاريخ .
- ٣٤- د. أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة ١٩٨٨ .
- ٣٥- د. أحمد الكعوفى : المرأة فى الشعر الجاهل ، نهضة مصر ١٩٧٢ .

- ٣٦- أحمد خاكي : المرأة في مختلف العصور ، مصر ١٩٤٧ .
- ٣٧- أحمد الربيعي : الرمزية في القصيدة منذ الجاهلية حتى العصر الحديث ، مطبعة النعمان ، بغداد ١٩٧٣ .
- ٣٨- إحسان عباس : شعر الخوارج ، دار الثقافة بيروت .
- ٣٩- أمير على السيد : مركز المرأة في الإسلام ، إلياس زاخورا .
- ٤٠- بشير يموت : شاعرات العرب . الأهلية ١٩٣٤ .
- ٤١- حبيب الزيات : المرأة الجاهلية ، الفجالة ، ١٨٩٩ .
- ٤٢- حسين الحاج حسن : حضارة العرب في الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر .
- ٤٣- د . حسين فوزي : المرأة وآراء الفلاسفة ، مصر ١٩٢٥ .
- ٤٤- د . رفيق العطوي : صورة المرأة في الغزل الأموي دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ .
- ٤٥- زينب فواز : الدر المنثور في أخبار ربوات الخدور ، بولاق ١٩١٢ .
- ٤٦- سعيد الأفغاني : الإسلام والمرأة ، السعادة ، القاهرة .
- ٤٧- سليم التنير : الشاعرات من النساء : أعلام وطوائف ، دار الكتاب العربي ، سوريا ١٩٨٨ .
- ٤٨- د . شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، دار العلم - بيروت .
- ٤٩- د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٥٠- د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، المعارف .
- ٥١- د . طه حسين : حديث الأربعاء ، المعارف ، القاهرة .
- ٥٢- طه عبد الباقي سرور : رابعة العدوية ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ .
- ٥٣- د . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، مكتبة الشرق الأوسط ، القاهرة .
- ٥٤- الطاهر لبيب : سسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموجا) ت مصطفى المسناوي ، دار الطليعة ١٩٨٧ .
- ٥٥- د . عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : الخنساء ، دار المعارف - بيروت ١٩٥٧ .

- ٥٦- عباس العقاد : جميل بثينة ، المعارف ١٩٥٤ .
- ٥٧- عباس العقاد : مجموعة أعلام الشعر . دار الكتاب ١٩٧٠ .
- ٥٨- د . عبد الحلیم حفي : الشعراء المخضرمون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٥٩- د . عبد الرحمن بدوي : شهيدة العشق الإلهي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ .
- ٦٠- عبد الرحمن البرقوقي : دولة النساء ، مصر ١٩٤٥ .
- ٦١- عبد الستار السيد : أدب الزهد في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤ .
- ٦٢- عبد الكريم العلاف : قيان بغداد في العصر العباسي والعثماني والأخير ، دار البيان ، بغداد ١٩٦٩ .
- ٦٣- عبد الله عفيفي : المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها . مكتبة الثقافة ١٩٣٢ .
- ٦٤- د . علي الهاشمي : المرأة في الشعر الجاهلي ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٠ .
- ٦٥- علي محمد هاشم : الأندية الأدبية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، دار الأفاق - بيروت .
- ٦٦- عمر رضا كحالة : أعلام النساء ، المطبعة الهاشمية بغداد .
- ٦٧- لطفى عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، النهضة المصرية ، ١٩٧٠ .
- ٦٨- لويس شيخو : شعراء النصرانية ، مطبعة اليسوعيين ١٩٢٠ .
- ٦٩- د . محمد إبراهيم حور : الجنين في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي ، نهضة مصر .
- ٧٠- د . محمد جابر الحيني : الخنساء شاعرة بنى سليمان ، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .
- ٧١- محمد جميل بيهم : المرأة في حضارة العرب ، دار النشر للجامعيين ، بيروت ١٩٦٢ .
- ٧٢- محمد جميل بيهم : المرأة في التاريخ ، بيروت ١٩٢١ .
- ٧٣- محمد البنداري : المرأة ومركزها القانوني ، التوكل ١٩٤٤ .
- ٧٤- محمد حسن الشاع : المرأة في شعر المتنبي ، دار الوثبة ، دمشق .

- ٧٥- محمد عرفه المغربي : مجالس الأدب والغناء في العصر الأموي ، دار النهضة للطباعة . ١٩٨٥ .
- ٧٦- محمد كمال الأدهمي : مرآة النساء ، المحمودية ، مصر .
- ٧٧- د. محمد مصطفى حلمي : الحياة الروحية في الإسلام ، الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ .
- ٧٨- د. محمد نجيب البهيبي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، دار الثقافة - بيروت .
- ٧٩- د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس .
- ٨٠- د. ناصر الدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي ، المعارف ، القاهرة . ١٩٦٩ .
- ٨١- د. نوري القيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، جامعة الموصل . بغداد . ١٩٧٤ .
- ٨٢- ول ديورانت : قصة الحضارة ت سميرو أندراوس بيروت ١٩٨٧ .
- ٨٣- د. يوسف خليف : الحب المثالي عند العرب ، دار المعارف ١٩٦٠ .
- ٨٤- د. يوسف خليف : تاريخ الشعر في العصر العباسي ، دار الثقافة ١٩٨١ .



رقم الإيداع ٩٨٨٢ / ٩١
الترقيم الدولي 0 - 053 - 215 - 977 - I. S./ B. N.

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩

هذا الكتاب

هو فى جوهره بحث عن إجابة على عدة تساؤلات محورها موقع الشعر النسائى من أدبنا العربى القديم :

فما مساحة هذا الشعر إذا قيس برقعة أدبنا على اتساعها الزمانى والمكانى المعروف؟

وما نور الشاعرة العربية فى حقول الحركة الأدبية على تنوع مجالاتها ؟

وما ما الأبعاد المعرفية والنفسية التى سطرته الشاعرة من واقع شعرها ؟

وما السياقات الاجتماعية والفكرية التى كشفت عنها من خلال إبداعها ؟

وما التصانيف الفنية والكمية والطبقية التى يمكن احتواء الشعر النسائى من خلالها ؟

وما القسّمات الفنية المشتركة لشعر المرأة مع شعر الرجال ؟

وما الملامح الخاصة التى تميزت بها إبداعا ومشاركة ونقدا وتقويما ؟

وما الموضوعات الشعرية التى حققت فيها إسهامات فعالة من خلال نظمها ؟ وما مدى قدرتها على استبطنان مشكلات الذات ومعالجتها على شتى مستويات الإبداع

وما علاقة الإبداع النسائى بالملكات الخاصة للشاعرة ؟

وما محاور انعكاساته من خلال ملكات الخيال والتصوير والإبداع ؟

وما مدى قدرة الشعر النسائى على استكشاف جوهر عالم المرأة والتعرف على الطبائع النوعية لتجاربها ؟

وما مدى إسهامه فى رواج الحركة الأدبية فى تاريخ أدبنا القديم ؟

وما موقف الشعراء والنقاد ودارس الأدب من هذا الكم الشعرى المرصود بين طيات صفحات تراثنا الأدبى العريق ؟

دار عريب للطباعة

١٢ شارع بونار (لاطوغلى) القاهرة

ص ب (٥٨) الدواوين تلمون ٣٥٤٢٠٧٩